

Les Cahiers du CEIMA



Banksy

La trace de l'humain

Textes rassemblés et présentés par
Elaine Després et Héléne Machinal

Centre d'Études Interdisciplinaires du Monde Anglophone

Numéro 9, mai 2014

CEIMA
Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone
Faculté des Lettres et Sciences humaines *Victor-Segalen*
20, rue Duquesne - CS 93837
29238 - BREST CEDEX 03

Directrice de la publication : Gaïd GIRARD
Co-directrice de la publication : Annick COSSIC

Comité de lecture

David BANKS (Pr Université de Bretagne Occidentale)
Claire BAZIN (Pr Université de Paris X - Nanterre)
Philippe BIRGY (Pr Université de Toulouse II-Le Mirail)
Annick COSSIC (Pr Université de Bretagne Occidentale)
Hélène CHRISTOL (Pr Université Aix-Marseille I)
Gaïd GIRARD (Pr Université de Bretagne Occidentale)
Jean-Yves LE DISEZ (MCF Université de Bretagne Occidentale)
Marie-Josette LE HAN (Pr Université de Bretagne Occidentale)
Hélène MACHINAL (Pr Université de Bretagne Occidentale)
Arnaud REGNAULD (Pr Université Paris VIII)
Michelle RYAN-SAUTOUR (MCF Université d'Angers)
Bernard SELLIN (Pr Université de Nantes)
Mannaig THOMAS (MCF Université de Bretagne Occidentale)

ceima@univ-brest.fr
<http://univ-brest.fr/ceima/>

Sommaire

Elaine Després et Hélène Machinal. Introduction	7
--	---

Première partie. Les traces de l'intime. Écriture et symptôme

Laurent Mellet. Du trauma à l'humain : traces de l'intime et écritures du vide dans la littérature britannique contemporaine	21
---	----

Kimberley Page-Jones. Les <i>Notebooks</i> de Coleridge : tracer l'absence ..	53
--	----

Luz Zapata-Reinart. Esthétique du symptôme : quand la trace se fait désir	67
--	----

Deuxième partie. Les traces de l'histoire. Identité et mémoire

Magali Coumert. Des traces archéologiques au discours historique	81
--	----

Sylvie Crinquand. « This Living Hand » : de John Keats à Hélène Berr, la persistance de l'humain	97
---	----

Noémie Le Vourc'h. Plasticité mémorielle et identité supranationale dans les romans d'Earl Lovelace	117
--	-----

Isabelle Le Corff. <i>Hunger</i> de Steve McQueen : le resurgissement des traces de l'Humain	131
---	-----

Troisième partie. Les traces sur le territoire. Nature et environnement

Rachel Bouvet. Des traces éphémères aux lettres du désert	155
--	-----

Camille Manfredi. « Rivers of red » : le Land Art, art de la trace (et inversement)	171
--	-----

Camille Fort. Suivre l'autre à la trace : éthique de l'indice dans le récit policier	193
---	-----

François Gavillon. La résistance de l'humain
dans *The Road* de Cormac McCarthy 205

Quatrième partie. Les Traces de l'évolution. Biologie et cybernétique

Elaine Després. Entre proto- et post-humanité,
quelle trace de l'humain ? 227

Laurence Dahan-Gaida. « ...comme à la limite de la mer un visage de
sable » : la mort de l'homme dans l'œuvre de Botho Strauss 251

Isabelle Boof-Vermesse. Récits-fantômes dans la post-géographie
de l'éternel maintenant : effacement des traces et apophénie
dans *Pattern Recognition* de William Gibson 279

Pierre Cassou-Noguès. N. Wiener et W. Norbert :
les nouvelles inédites de Norbert Wiener 295

Gaïd Girard. Les enfances de l'homme artificiel 315

Liste des auteurs 329

Elaine DESPRÉS et Hélène MACHINAL

Introduction

La pensée de la trace remonte aux récits mythiques et aux contes, signe que le résiduel et le vestige sont des éléments constitutifs de la mise en récit des parcours originels de l'humain. Carlo Ginzburg a introduit la notion de « paradigme indiciaire »¹ en reprenant la notion de « paradigme »² utilisée par Thomas S. Kuhn dans *The Structure of Scientific Revolutions*. Le savoir cynégétique du chasseur est aussi ancien que l'humanité : de la Bible à *Zadig* de Voltaire, le déchiffrement de la trace déclenche le dévoilement par le récit. La trace permet alors, par les figures de rhétorique telles que la partie pour le tout, le creux pour le plein ou l'effet pour la cause, de cerner l'humain à partir de la trace laissée derrière son passage. La figure de l'herméneute semble ainsi intimement liée à la mise en récit, qui du mythe au roman policier,³ tente de remonter vers une origine de l'humain, d'en définir l'identité.

À partir des travaux de recherche développés lors du séminaire du CEIMA qui s'est déroulé à Brest entre septembre 2011 et décembre 2012, ce numéro des *Cahiers du CEIMA* propose, une réflexion sur la trace de l'humain, tant d'un point de vue conceptuel et théorique qu'ancrée dans divers champs disciplinaires tels la littérature, l'art, l'histoire, la psychanalyse, le cinéma ou la linguistique. Il s'agira d'aborder les rapports entre la trace, l'empreinte, le vestige, ou toute autre forme d'inscription qui renverrait à l'humain et proposerait ainsi une réflexion sur la nature de ce dernier à partir de ce qui reste après son passage. Le passage révèle-t-il l'ancrage, la trace renvoie-t-elle à la présence en dépit de la matérialisation de l'absence qu'elle représente ?

La dimension herméneutique nous incite à engager une réflexion esthétique, dans la littérature et dans les arts visuels. La trace, l'indice, le détail peuvent faire sens et se réinscrire dans un corps, un tout, une chaîne événementielle ou langagière qui renvoie à une démarche de reconstruction dans une dynamique de dévoilement en rapport avec l'origine et l'identité. Les ouvrages récents de Ginzburg (*Le Fil et les traces*, 2006)⁴ et de Claudine Cohen (*La Méthode de Zadig, la trace, le fossile, la preuve*, 2011)⁵ témoignent de l'actualité d'une réflexion sur la trace permettant de faire apparaître des paradigmes communs dans des disciplines diverses.

Dans les sciences naturelles comme dans les sciences humaines, et, en particulier, la médecine, la trace lue comme un symptôme permet également d'identifier la maladie ou le trouble et, à terme, d'engager un diagnostic qui peut mener à la guérison. La démarche psychanalytique s'apparente au regard esthétique lorsqu'elle se penche sur la lecture du détail,⁶ et prend en considération l'importance du fragment et du reste qui deviennent signes et engagent une démarche herméneutique, ou bien font écran et occulte ce qui ne doit pas ou ne peut pas apparaître.

Ce numéro a pour objectif de questionner les interactions entre la trace et l'identité humaine, d'un point de vue ontologique, philosophique, politique et esthétique. Quel rôle la trace peut-elle jouer dans la (re)construction de l'identité humaine, dans l'élaboration et l'évolution des notions de sujet et d'individu ?

Dans le contexte du XVIII^e siècle anglais, la scène de la découverte de l'empreinte dans *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe montre à quel point la trace est le signe par l'absence de la difficulté à saisir l'autre, cette globalité de l'être humain, fait d'ombre et de lumière, à une période charnière de la réflexion philosophique sur l'individu. Le XIX^e siècle, période de crise ontologique et épistémologique, où la trace et les vestiges dévoilent des pans vertigineux de l'histoire naturelle et humaine, donne à son tour naissance à des œuvres qui signalent le lien problématique entre l'origine, le passé, le primitif, l'archaïque et le contemporain, l'évolué, la modernité.

Le XX^e siècle replace au cœur des débats et de l'esthétique la question de l'humain et du corps soumis aux atrocités de la Shoah, ou à celles qu'engendrent les multiples conflits qui caractérisent ce siècle. Que reste-t-il de l'humain dans un contexte où une vision globalisante de l'homme l'écarte de plus en plus de la scène ? Quelle place pour la mémoire et l'Histoire dans un contexte qui nie le subjectif et l'individuel ? Le post-modernisme et son esthétique du fragment, de la déconstruction, sa remise en question des « grands récits »⁷ permettent d'introduire une réflexion plus contemporaine sur la trace de l'humain. Les interactions entre post-modernisme et fiction historiographique ont en outre mené à des questionnements sur la capacité même du récit historique à atteindre vérité et objectivité. C'est implicitement le rapport du texte de fiction à la vérité qui est ainsi posé, mais aussi celui qu'entretient l'historien avec cette dernière. La trace nous mènerait ainsi vers une réflexion sur notre « présence au monde ».⁸

La persistance de l'humain dans nos sociétés contemporaines sera aussi abordée par une réflexion sur l'intime, le rapport de l'être humain à son intériorité, à ces espaces intérieurs qui pourront être déclinés sur le mode du divin, du spirituel ou de l'introspection. Entre singularité individuelle et expression d'une *épistémè*, la trace de l'humain renvoie à une double perspective, celle de l'être et celle de l'espèce.

Les pensées critiques et philosophiques de Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida (les théories du signe) ou Alain Badiou permettent de repenser la question de la trace de l'humain au sens d'un imminent effacement, de la fin de l'homme. La troisième révolution industrielle, celle de l'informatique et des biotechnologies, a, de même, placé la question de l'humain au centre de tensions éthiques, morales et philosophiques dont l'art se fait le porte-parole. La trace devient alors l'ultime signe d'une présence de l'humain sur le point de se désintégrer, de disparaître dans le global et le virtuel, d'être réduit au néant qu'il a lui-même engendré. Des origines aux confins de l'humain, ce séminaire tentera donc de se saisir du sujet humain et d'étudier par le motif de la trace les lignes de fuite et les perspectives qui peuvent (encore) être le signe d'une résistance de l'humanité.

Elaine Després et Hélène Machinal

Ce numéro des *Cahiers du CEIMA* sera séparé en quatre grandes parties thématiques : les traces de l'intime, les traces de l'histoire, les traces sur le territoire et les traces de l'évolution.

La première partie, « Les traces de l'intime. Écriture et symptôme », s'ouvre sur un article de Laurent Mellet, « Du trauma à l'humain : traces de l'intime et écritures du vide dans la littérature britannique contemporaine ». De Tim Pears à Zadie Smith, en passant par Jonathan Coe, Nigel Farndale et Ian McEwan, il « s'attache à montrer que si [les] traces [du corps] révèlent un traumatisme d'abord intime, les traces de ces traces dans le texte, leurs symptômes narratifs et stylistiques, permettent un autre retour à l'humain à travers le retour au narratif et à la narration de soi. » Selon L. Mellet, l'intime se manifeste parfois par un vide signifiant qui permet de « ré-humaniser l'individu et le texte » et qui peut mobiliser divers enjeux éthiques, notamment chez Coe.

Puis, Kimberley Page-Jones propose, dans « Les *Notebooks* de Coleridge : tracer l'absence », d'aborder une partie de l'œuvre du poète anglais romantique Samuel Taylor Coleridge qui échappe aux cadres génériques : des carnets emplis de fragments qui sont longtemps demeurés inédits, « de véritables éclats de pensée, des traces de la formation d'une pensée qui s'achemine vers la vérité. » Dans son article, K. Page-Jones aborde les spécificités de l'écriture foisonnante des carnets, puis y découvre une véritable « poétique de la relation », pour reprendre l'expression d'Edouard Glissant. C'est en particulier dans le rapport aux lieux et à l'expérience qu'en fait le poète qu'elle découvre une écriture de soi qui lui permet de se demander : « comment au fil du temps et des lieux traversés cette empreinte se mue-t-elle en une trace de l'absence ? »

Pour clore cette première partie, Luz Zapata-Reinart explore l'importance de la trace pour l'approche psychanalytique, dans « Esthétique du symptôme : quand la trace se fait désir ». Elle y explique que dans le domaine de la clinique psychanalytique, la trace est souvent celle du désir, qui lui-même est une tendance à vouloir retrouver une satisfaction perdue, processus lié à la constitution de l'inconscient et donc aux pulsions. Pour elle, « explorer la trace dans l'approche

psychanalytique permet [...] de mettre en évidence une conception de l'histoire et du temps propres à la subjectivité. Cette conception affirme que l'histoire pour un sujet n'est pas faite d'une succession d'événements, mais de traces réactivées ou pas par l'ensemble des expériences vécues. » Ainsi, le symptôme ne serait pas à situer dans un passé lointain, mais dans un présent toujours réinvesti, et donc dans un avenir fondamentalement indécidable.

Et elle nous mène de l'intime au collectif. La deuxième partie de ce numéro s'intitule « Les traces de l'histoire. Identité et mémoire » et débute par un article de Magali Coumert : « Des traces archéologiques au discours historique ». Elle y traite de la façon dont l'histoire, comme discipline scientifique qui a pour objet d'étude le passé humain, se construit justement autour des sources, qui doivent être comprises comme autant de traces du passé, « laissées par des hommes pour l'avenir [...] [ou] conservées du passé jusqu'à nos jours », et qui forment, au final, le discours historique. Elle tire ses exemples en particulier du Haut Moyen Âge occidental et du rapport de l'histoire à la littérature.

Puis, Sylvie Crinquand, dans « "This Living Hand" : de John Keats à Hélène Berr, la persistance de l'humain », s'intéresse une jeune angliciste qui terminera ses jours dans un camp nazi, Hélène Berr, mais qui, avant la déportation, écrivit un journal dans lequel elle réfléchit à l'importance du témoignage et de l'art. Par ailleurs, l'œuvre du poète romantique John Keats y prend une place de premier choix. La vie et l'œuvre de Keats et de Berr sont ainsi mises en parallèle et en abyme, tous deux partageant un destin tragique : celui de mourir jeune et d'agir comme le porte-voix de la communauté humaine. « [L]'écriture permet à ces deux écrivains de construire la trace qu'ils vont laisser [...], [u]ne trace construite, façonnée, créée, parce qu'elle a pour mission de faire revivre l'humain disparu lorsqu'elle sera déchiffrée. »

Ensuite, Noémie Le Vouch se propose d'analyser la « Plasticité mémorielle et identité supranationale dans les romans d'Earl Lovelace », un écrivain contemporain de Trinité-et-Tobago. Elle explique que, dans l'œuvre de cet auteur, les protagonistes ne sont pas en quête de l'origine,

Elaine Després et Hélène Machinal

ils ne traquent pas les indices, mais ils tentent plutôt de redonner à l'Afrique toute sa place dans la culture caribéenne. « En ce sens, il s'agit d'une reconquête des traces, en partie occultées, déformées ou refoulées, bien plus que d'une quête des origines. » La trace serait ainsi à la fois l'expression d'une filiation, mais aussi une ouverture. N. Le Vourch se penche en particulier sur le dernier roman de l'auteur, *Is Just a Movie* (2011), dans lequel elle observe que les protagonistes se présentent comme des « migrants nus », autrement dit, sans repères ontologiques, et que la trace (africaine) ressurgit dans la construction d'une identité nationale et potentiellement supranationale.

Finalement, c'est l'article « *Hunger* de Steve McQueen : le ressurgissement des traces de l'humain » d'Isabelle Le Corff qui clôt cette partie sur l'histoire. Après l'histoire comme discipline, l'histoire de la Shoah et celle des Caribéens déracinés, cet article se penche sur « l'histoire des grévistes de la faim irlandais de 1981 » dans les prisons anglaises. À partir de ce film troublant de S. McQueen qui explore le ressurgissement des traces de l'humain dans des conditions extrêmes et dont elle aborde l'ancrage historique, I. Le Corff questionne « la mise en scène du corps et l'appel aux sens [qui] constituent une recherche minutieuse des traces de l'humain dans un espace-temps révolu. » Elle conclut par une interrogation de la symbolique esthétique du corps nu en art.

La troisième partie, « Les traces sur le territoire. Nature et environnement », laisse de côté l'histoire pour une approche plus géographique et géopoétique. C'est d'ailleurs cette dernière discipline qui est au centre de la réflexion de Rachel Bouvet dans son article « Des traces éphémères aux lettres du désert ». S'éloignant de la figure du vide que l'imaginaire du désert mobilise souvent, R. Bouvet privilégie plutôt, d'une part, les traces fragiles laissées par le nomade sur son territoire : « l'empreinte, le vestige, mais aussi la trace mémorielle laissée par la parole, le poème, transmise de génération en génération, une trace que l'écriture tente de rappeler, de fixer, malgré les paradoxes que cette situation engendre. » D'autre part, elle aborde la figure de l'anachorète,

qui voit dans le désert l'espace symbolique de la parole divine et un lieu dont la rigueur le prépare à la transfiguration. Les œuvres de Flaubert, Pierre Loti, Jean Marcel, Jacques Lacarrière et André Chédid lui fournissent un corpus d'analyse d'une grande richesse.

Dans « "Rivers of red" : le Land Art, art de la trace (et inversement) », Camille Manfredi s'intéresse aussi au territoire, mais plutôt à celui, verdoyant, de l'Écosse, où pratique en particulier le « Land Artiste » Andy Goldsworthy. Si l'aura qui entoure l'œuvre d'art est en partie explicable par sa pérennité, qu'en est-il de celle dont la disparition est annoncée dans le travail même de sa création ? Le Land Art, ou art *in situ*, pose un ensemble de questions nouvelles sur la nature même de l'art, et en particulier sur son rapport au paysage qui l'accueille, mais aussi au souvenir qui continue de le faire exister sous une autre forme. C. Manfredi articule ces questions autour des quatre grands gestes du Land Art : aller, faire, prélever et nommer. Lorsque l'œuvre disparaît, ne reste plus que le souvenir et les discours, comment définit-on alors l'œuvre ? « Les réponses sont peut-être toutes contenues dans la notion de trace, le Land Art étant, sans doute plus ouvertement qu'un autre, préoccupé par les idées d'empreinte, de repère, d'indice et d'infime, ainsi que par le jeu de l'absence de la présence, de la trace laissée intentionnellement [...] ou de façon fortuite ».

Après le nomade, puis l'artiste et le spectateur herméneute, c'est le détective qui arpente le territoire dans « Suivre l'autre à la trace : éthique de l'indice dans le récit policier » de Camille Fort. « La trace serait [...] ce "petit rien", ce déchet du geste criminel, éraflant à peine l'ordre des choses sur la scène du crime, mais que le grand détective est capable de ressaisir et de porter à la dignité du signe. » À partir de travaux de Carlo Ginzburg, C. Fort aborde le récit d'énigme classique, à l'image de l'œuvre de Conan Doyle, mais aussi des récits plus contemporains grâce à l'adaptation *Sherlock* de la BBC et au roman *Night Train* de Martin Amis. Son étude consiste en particulier à questionner le rôle qu'y jouent le signe et l'indice, qui peuvent être une trace ou son absence, mais qui demeurent toujours équivoques. Si le travail herméneutique du détective permet d'inscrire la trace dans un réseau de signes alors qu'il

Elaine Després et Hélène Machinal

la lie à une cause, elle resterait pour autant toujours « en deçà du sens, [...] [ne relevant] que de l'écart accidentel. »

Finalement, le dernier article de cette partie est proposé par François Gavillon et s'intitule « La résistance de l'humain dans *The Road* de Cormac McCarthy ». Il y propose d'explorer la survie de l'humain et l'émergence impossible du post-humain dans le contexte post-apocalyptique de ce roman américain contemporain. « C'est à l'articulation entre un présent-futur apocalyptique et un passé-présent (presque) mythique que le roman-fable opère [...]. Dans cette zone fictionnelle, deux personnages progressent, deux "pèlerins" à mi-chemin entre présent et futur, entre humanité résistante et post-humanité, héros et peut-être hérauts. » Leur traversée (stérile) du territoire confirme les dualités homme/machine et homme/nature, réinscrivant ainsi l'homme dans le paradigme humaniste, dont l'éthique demeure largement chrétienne.

La dernière partie de ce numéro sur la trace de l'humain s'intitule « Les traces de l'évolution. Biologie et cybernétique ». Elle s'amorce sur un article d'Elaine Després : « Entre proto- et post-humanité, quelle trace de l'humain ? ». Dans une analyse sémiotique comparatiste, elle aborde deux figures limites de l'évolution qui brouillent les frontières de l'humain : le proto-humain (*2001 : A Space Odyssey* d'Arthur C. Clarke et *Les Animaux dénaturés* de Vercors) et le post-humain primitif (*Hothouse* de Brian Aldiss et *La planète des singes* de Pierre Boulle). Ces romans présentent plusieurs traces perçues comme typiquement humaines, celles d'une promesse pour les uns et celles d'un passé révolu pour les autres, celles de la nature et celles de la culture, et qui seraient donc à même de dessiner les contours d'une éventuelle définition de l'humain. Or, celle-ci nous échappe sans cesse, et révèle sa propre artificialité. Au final, « sa principale utilité tiendrait à une prise de conscience du fait que toute catégorie est subjective et culturellement fondée, et celle de l'humain plus que toutes. [...] [La définition de l'humain] ne sera jamais, et ne devrait jamais être, définitive. [E]lle doit être sans cesse repensée pour avoir du sens. »

C'est également à l'évolution de l'homme et à son éventuel effacement que s'intéresse Laurence Dahan-Gaïda dans son article « "... comme à la limite de la mer un visage de sable" : La mort de l'homme dans l'œuvre de Botho Strauss ». Elle aborde chronologiquement l'œuvre de l'écrivain allemande, dégagant de grandes périodes au cours desquelles il propose des formes différentes de l'imaginaire de la « mort de l'homme » : « l'idée d'une disparition de l'homme au profit du langage a d'abord été inspirée par le structuralisme, avant d'être réinterprétée dans le cadre épistémologique de la biologie et de la cybernétique et, finalement, de prendre une forme théologique dans les années 1990. » Strauss ferait ainsi de l'art et en particulier de l'écriture le résultat d'un processus biologique, « une modalité de la vie, laquelle n'est rien d'autre qu'auto-production, auto-crédation ». Ainsi, l'homme disparaîtrait derrière sa création, derrière ses traces écrites autant sur le papier que dans ses propres gènes.

Dans « Récits-fantômes dans la post-géographie de l'éternel maintenant : effacement des traces et apophénie dans *Pattern Recognition* de William Gibson », Isabelle Boof-Vermesse, de son côté, propose de considérer le posthumain gibsonien comme un être désincarné, de l'information pure qui peut être conservée ou échangée. Selon elle, le roman « croise deux considérations, celle d'information en tant qu'incertitude ou nouveauté et celle d'image [...], qui désormais n'est plus uniquement utilitaire, du technologique, l'image étant une autre voie pour rendre compte d'un destin rêvé de désincarnation par la transcendance de la présence. » Dans cet univers fictionnel bien près de notre réalité, l'identité ne serait plus que les traces numériques de nos intérêts du moment, des traces impossibles à contrôler par le sujet et éminemment exploitables par le système (économique).

Cinquante ans plus tôt, Norbert Wiener ne pouvait qu'imaginer cet être humain de pure communication. C'est d'ailleurs à un retour vers le père de la cybernétique que Pierre Cassou-Noguès nous convie dans « N. Wiener et W. Norbert : les nouvelles inédites de Norbert Wiener ». Mais ce n'est pas sur ses théories ou ses essais désormais célèbres que P. Cassou-Noguès s'arrête cette fois, plutôt sur des nouvelles littéraires

Elaine Després et Hélène Machinal

de science-fiction que Wiener a écrite sans jamais les publier. Rédigeant sous le pseudonyme transparent W. Norbert, le savant Wiener s'est ainsi créé un double littéraire afin de « rester humain » et humaniste, malgré la pratique d'« une science vue comme mutilation », et afin « d'exprimer ce qui échappe à la science ».

Finalement, cette partie et ce numéro se terminent sur l'article de Gaïd Girard, « Les enfances de l'homme artificiel ». Ce qui l'intéresse c'est d'abord et avant tout la figure du cyborg qui répond à celle de son créateur imaginaire, le savant fou. Elle se demande : « peut[-on] penser une humanité sans processus de venue au monde inscrit dans le temps, en un mot sans naissance et sans enfance ? Inversement, les androïdes et autres intelligences artificielles échappent-ils toujours au tropisme de la construction d'une histoire individuée par mécanisme mémoriel ? » Afin de répondre à ces questions, elle s'appuie d'abord sur le roman fondateur *Frankenstein* de Mary Shelley, pour ensuite aborder trois grands films de science-fiction : *2001 : A Space Odyssey* de Stanley Kubrick, *Blade Runner* de Ridley Scott et *The Matrix* des Wachowski. À travers ces œuvres, G. Girard étudie des personnages de créatures artificielles « qui se rebellent contre leur créateur, et revendiquent le droit au désir, à la reconnaissance et à la liberté, en dignes descendants des idées des Lumières et de la définition de l'homme moderne. »

Malgré la diversité et la richesse de ces articles, nous ne prétendons évidemment pas faire le tour de la question de la trace de l'humain dans ce numéro des *Cahiers du CEIMA*. Nous espérons toutefois que l'approche interdisciplinaire que nous proposons – de la littérature à la psychanalyse, en passant par l'histoire, le cinéma et les arts visuels – permettra d'amorcer une riche réflexion sur ce sujet qui est au cœur des questionnements sur l'identité, sur l'humain et sur sa définition, voire sur sa re-définition.

Elaine Després
Hélène Machinal
Université de Bretagne occidentale/HCTI

Bibliographie

- BOULD Mark, Andrew M. BUTLER, Adam ROBERTS et Sherryl VINT (dir.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Londres, Routledge, 2009.
- CHASSAY Jean-François, Anne Elaine CLICHE et Bertrand GERVAIS (dir.), *Des Fins et des temps, Les limites de l'imaginaire*, Cahier Figura, n°12, UQAM, 2005.
- CHILDS Peter, *Texts, Contemporary Cultural Texts and Critical Approaches*, Edinbourg, Edinburgh University Press, 2006.
- CLUTE John et Peter NICHOLLS (dir.), *The Encyclopedia of Science Fiction*, Londres, Orbit, 1999.
- COHEN Claudine, *La Méthode de Zadig, la trace, le fossile, la preuve*, Paris, Seuil, 2011.
- CROWLEY Martin, « The Human Without », in *The Oxford Literary Review*, vol. 27, Ian JAMES et Patrick FRENCH (dir.), « Exposures, Critical Essays on Jean-Luc Nancy », 2005.
- DERRIDA Jacques, *La Voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- DOCHERTY Thomas, *Beyond Theory*, Londres, Routledge, 1990.
- DOCHERTY Thomas, *Postmodernism, A Reader*, Londres, Harvester Wheatsheaf, 1993.
- FELMAN Shoshana, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? », in *Littérature*, n°49, Paris, Larousse, février 1983.
- GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes, racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n°6, Paris, Gallimard, 1980, 3-44.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces, morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 2010.
- GINZBURG Carlo, *Le Fil et les traces, vrai faux fictif*, Paris, Verdier, 2010.
- HAYER Gianni et Patrick J. GYGER (dir.), *De Beaux Lendemain ? Histoire, société et politique dans la Science-fiction*, Lausanne, Antipodes, 2002.
- JAMESON Fredric, *Archeologies of the Future*, Londres, Verso, 2005.
- KUHN Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University

Elaine Després et Hélène Machinal

of Chicago Press, 1962.

LECOURT Dominique, *Humain, Posthumain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

MICHAUD Yves, *Humain, inhumain, trop humain*, Paris, Climat, 2002.

NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, 1986.

NANCY Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.

PARRINDER Patrick (dir.), *Learning from Other Worlds*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

SCHOR Naomi, *Lecture du détail*, Paris, Nathan, 1994.

SMYTH Edmund (dir.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, Londres, Batsford, 1991.

STOCKWELL Peter, *The Poetics of Science Fiction*, Harlow, Longman, 2000.

notes

¹ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes, racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n°6, Paris, Gallimard, 1980, 3-44.

² Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.

³ Shoshana Felman, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? », in *Littérature*, n°49, Paris, Larousse, février 1983.

⁴ Carlo Ginzburg, *Le Fil et les traces, vrai faux fictif*, Paris, Verdier, 2010 [2006].

⁵ Claudine Cohen, *La Méthode de Zadig, la trace, le fossile, la preuve*, Paris, Seuil, 2011.

⁶ Naomi Schor, *Lecture du détail*, Paris, Nathan, 1994.

⁷ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

⁸ Ginzburg, *Le Fil et les traces*, *op. cit.*

Première partie

Les traces de l'intime.
Écriture et symptôme

Laurent MELLET

Du trauma à l'humain : traces de l'intime et écritures du vide dans la littérature britannique contemporaine

La littérature britannique contemporaine repose sur un enchevêtrement complexe, mais cohérent, de nombre de motifs à même d'éclairer une réflexion sur la trace de l'humain. En quoi les traces du corps dans cette littérature deviennent-elles traces de l'humain ? Quelle nouvelle humanisation, éthique peut-être, signalent-elles dans l'écriture contemporaine ? La trace sera ici tout d'abord envisagée comme le reste, comme ce qui perdure et résiste, ainsi qu'en tant que symptôme de ce qui fait retour et réclame son dû, et notamment le vide informatif ou narratif précédemment construit dans le texte. Le corpus retenu permet de formuler l'hypothèse que le traçage du vide a pour visée première de délimiter l'humain, et que ce sont précisément ces traces éthiques du vide qui définissent l'une des particularités de la littérature britannique contemporaine. Traces et vides se lisent et s'appréhendent alors dans une tension toujours renouvelée, entre évidemment et paralipses, nécessité du vide et appel de ce dernier à être comblé, vide salutaire et vide identitaire. Nous entendons montrer que ce qui se joue dans le vide tracé et identifié, c'est le rapport à soi autant que l'accès à l'autre, sous une nouvelle forme de connexion, comme la narration de soi ou le retour satirique à l'humain. Cet article s'attache à démontrer que si ces traces révèlent un traumatisme d'abord intime, les traces de ces traces dans le texte, leurs symptômes narratifs et stylistiques, permettent un autre retour à l'humain à travers le retour au narratif et à la narration de soi. Telle sera la première lecture proposée ici de deux romans de Tim Pears, *A Revolution of the Sun* (2000) et surtout *Landed* (2010), et du surprenant livre de Nigel Farndale publié en 2010, *The Blasphemer*.

Laurent Mellet

Les profondeurs de l'intime, toutefois, sont peut-être autant tracées et textuellement signalées qu'elles se muent en quelque vide en rien synonyme d'absence ni de manque, mais toujours à même de reconstituer et de ré-humaniser l'individu et le texte, et ce, chez Tim Pears ainsi que dans de nombreux romans de Jonathan Coe. C'est également chez Coe que la construction romanesque et humaniste du vide permettra de mettre au jour de nouvelles traces de l'intime, puisqu'on y décèle un mouvement contraire à celui généré par les traumatismes modernes qui mettent à mal l'humain et l'humanisme dans la fiction contemporaine. Les romans de Zadie Smith nous conduiront ensuite à interroger les enjeux narratifs et formels de cette résistance de l'humain à travers les figures du vide dessinées et tracées afin d'humaniser le texte en en appelant au lecteur même. La théorie de la réception, mais aussi certains apports théoriques de Jacques Rancière, par exemple, fournissent à ces motifs une résonance éthique particulière. Nous reviendrons enfin à Jonathan Coe pour poser la question des enjeux éthiques, ainsi que génériques, de ce renouvellement esthétique à travers la trace et le vide, en évoquant la nouvelle satire plus humaniste à l'œuvre chez cet auteur.

En guise d'introduction, rappelons combien toutes ces questions sont récurrentes dans le corpus britannique contemporain, en prenant pour premier exemple *Atonement* de Ian McEwan (2001). On connaît les préoccupations éthiques mais aussi métafictionnelles de cet auteur, en particulier dans ce livre. Ce sont bien les traces de trop d'humain, de trop de corps, qui deviennent les indices textuels de la culpabilité de Paul Marshall ; c'est bien le mot comme simple trace signifiante du signifié que Briony veut utiliser et déformer, simple trace qui pourtant n'imprime le mot qu'en se jouant de la distance entre l'œil du lecteur et le référent, en se jouant du vide entre la trace et la réalité, vide que Briony la romancière investira pour mieux réinventer son histoire : « You saw the word *castle*, and it was there, seen from some distance ».¹ Entre l'immédiateté de la visualisation permise par l'écriture romanesque, et la distance irréductible entre l'œil et l'objet, le paradoxe demeurera toujours pour Briony, explication parmi d'autres de son échec à expier

sa faute. L'esthétique du fragment à l'œuvre dans ce texte (fragments du vase brisé, de l'affiche déchirée, des corps désarticulés, de la mémoire qu'il reste, encore, à Briony au soir de sa vie), construit alors un autre enjeu de l'écriture, consistant à combler les vides et les distances, y compris ceux créés par l'auteur elle-même lors de sa faute primitive, en reconstruisant la réalité déformée et éclatée, en suturant les espaces, les corps et les vies déchirés, en recousant les plaies. On trouve ainsi dans *Atonement*, au cœur de son contenu et de son écriture métafictionnels, une logique associant la trace et le vide, l'écriture et la lecture, la création et l'éthique. Ces questions ne sont pas étrangères à l'avant-dernier roman de Tim Pears, *Landed*.

Tim Pears : traces traumatiques de l'intime

Le premier chapitre du roman est constitué par un rapport d'enquête, sec et factuel, sur un accident de voiture survenu à Birmingham. Si la quatrième section propose des traces purement visuelles de la scène, ou plutôt de son cadre, avec quatre photos de la rue dans laquelle le drame s'est déroulé, les autres parties du rapport écrivent et tentent d'expliquer l'accident à grands renforts de traces elles aussi, puisqu'il s'agit de rassembler les indices et les témoignages à même d'éclairer le drame. Mise en abyme, la trace diégétique se recherche à travers de multiples traces narratives et visuelles, en outre mise en abyme puisque les premières traces évoquées par Owen, le futur héros, sont bien ce sur quoi le rapport insiste pour mieux les réfuter :

Traces of brown canine hair and blood were found on the Peugeot front bumper. They have not been definitively dated to the time of the accident. [...] No blood was found on the road or pavement. [...] It is my belief that in all probability there was no dog, and that the canine hair and blood found on the Peugeot bumper resulted from an earlier accident.²

Ces premières traces, tout comme les autres traces recherchées dans le rapport, ne sont donc pas concluantes, pas probantes au sens littéral du

Laurent Mellet

terme. Elles ne sauraient suffire à prouver quoi que ce soit, et s'avèrent narrativement frustrantes. Telle est la première oscillation sur laquelle reposent les traces chez Pears, celles de l'humain ou du canin : elles ne permettent ni de recréer ni d'expliquer l'événement, pourtant elles se suffisent à elles-mêmes et revendiquent leur simple mais nécessaire statut de trace.

La même logique est à l'œuvre avec les traces objectales de l'enfance perdue dans les premières pages de *A Revolution of the Sun* :

Mastermind, its stock of tiny pegs depleted. A plastic-faced doll with one eye missing and cropped blond hair Rebecca remembered cutting progressively shorter. [...] Objects retrieved from oblivion with jolts of recognition. The chipped remnants – or beginnings? – of a teaset. Half a scrapbook of sweet wrappers: from musty paper the real or construed smell, taste of Blackjacks, Sherbet Fizz, Sweet Cigarettes. No single thing completed. [...] [A] profligacy of unfinished interests. [...] Unfinished projects, incomplete collections, half-filled books. [...] Unfulfilled appetite.³

Si les souvenirs refont surface grâce à ces traces du passé, traces et souvenirs demeurent fragmentaires et tout aussi frustrants. La trace ne saurait suffire à ressusciter l'enfance, et s'impose donc comme simple trace. Trompeuse, la trace se revendique pourtant trace et objet elle-même, autosuffisant, par nature incomplet et inapte à mener le sujet de la trace à l'objet initial dans son intégralité, qu'il s'agisse du jeu de société, de la poupée ou de l'accident. L'humain est ici d'abord trompé par la trace.

Dans *Landed*, la fille de Owen perd la vie dans l'accident de voiture sur lequel s'ouvre le roman, et Owen devra subir une amputation de la main droite. Entre le premier chapitre factuel et la description des expériences traumatiques de Owen, la narration insère un long *flash-back* sur l'enfance du héros, son séjour chez ses grands-parents en pleine campagne galloise, lors duquel le jeune garçon est initié par son grand-père aux plaisirs rustiques de la pêche et de la chasse. Ce sont d'abord les mains viriles et calleuses de son aïeul qui fascinent Owen,

mains marquées et couvertes des traces d'une vie. Le texte répète à l'envi ce symbole initiatique autant que sinistrement proleptique : « The dark soil with which he'd just dirtied the string on the new net marked his fingers » (L, 12) ; « Twitch and you'll find her teeth in your fingers. Hanging off; won't want to let go' » (L, 18). Déjà l'intime est associé à cette nouvelle filiation, puisque Owen craint de violer l'intimité de son grand-père tout en faisant de son mieux pour s'imposer comme trace : « He feared he was intruding upon a chosen solitude, or privacy, but he didn't know what else he was supposed to do. He waited for his grandfather to take notice of him » (L, 18).

Dans un autre *flash-back* sur sa rencontre avec sa future femme, le roman insiste pareillement sur les lourdes traces de ses mains encore toutes deux intactes :

His hands were rough, a gardener's hands, I liked the feel of them. They had scars. One was a bite off a ferret, so he said. Another he says, "I cut myself shaving." [...] Soil in his fingers like fingerprints, not with ink but earth. And he had home-made tattoos, little ones, across his knuckles. (L, 66)

Ces tatouages, autres traces partiellement vouées à disparaître, sont visuellement, et textuellement, signifiants, ici aux yeux du médecin de Owen : « I remember Owen well. He had home-made tattoos on the fingers of his remaining hand, but he was a gentle man, reserved ».⁴ La coordination en *but* est évidemment la trace stylistique de la trace par trop visuelle, immédiatement menaçante et chargée de sens, que constitue le tatouage.

Le terme *trauma* apparaît alors dans le roman pour qualifier l'accident et ses conséquences, associé quelques lignes plus loin sur la page à la conservation médicale de la forme et des traces de la main amputée :

Postsurgically, the limb was encased in a rigid plaster of Paris dressing: such a cast prevents the formation of oedema and so reduces postoperative pain and hastens healing of the residium, or stump. It may also serve as the foundation for a temporary prosthesis. (L, 36)

Laurent Mellet

On songe encore alors à *Atonement* et à ces autres traces des pieds de Marshall : « Ducker's in the Turl. They make a wooden thingy of your foot and keep it on a shelf for ever ». ⁵ Dans les deux cas, il s'agit bien de conserver à jamais la trace d'un membre, ici pour concevoir les chaussures les plus adaptées à sa forme, chez Pears, pour pouvoir retrouver la trace, littéralement, du membre disparu.

Owen souffre des symptômes habituellement associés à ce que l'on nomme « membre fantôme », lorsque physiquement, physiologiquement, le membre amputé existe encore et que le sujet ressent des sensations (picotements, démangeaisons, ou douleurs atroces) dans ce membre qui pourtant n'est plus : « The persistence of sensation in and awareness of limbs after they have been amputated » (*L*, 41). Y a-t-il dans cette persistance et cette résistance du membre comme un retour de sa trace ? On peut le penser, puisque, selon le médecin de Owen, l'origine même de ces sensations fantômes a déjà partie liée avec la trace ou la cartographie mentale du corps : « it is through the complex working of the sensory and motor neural pathways, the reorganisation of the "mapping" of the body on the cortex and the neural plasticity of the brain that phantom limb sensations occur. » (*L*, 45) Ainsi, ces nouvelles sensations intimes, fantômes et fantasmées, proviennent de l'image et de la trace de l'humain, faussées par l'expérience traumatique. C'est parce que la disparition dans l'espace du membre est inacceptable, pas encore consciente, que sa trace encore mentale induit la sensation et la douleur. Il est alors significatif que le traitement envisagé repose sur le rétablissement illusoire de cette trace visuelle pour faire disparaître les sensations. À l'aide d'un dispositif qui met en œuvre tout un jeu de miroirs, Owen visualise, à la place de sa main droite manquante, le reflet de sa main gauche, et s'imagine la faire bouger pour apaiser ses douleurs en actionnant sa main gauche (*L*, 48) : la vraie trace, pas simplement fantôme, rétablit alors la trace complète et harmonieuse de l'humain, et annule les sensations intimes douloureuses.

Profondément et intimement traumatique, l'amputation laisse pourtant ses traces à un autre niveau, celui du texte et de l'écriture, qui la transforment en motif esthétique : « it was as if other men knew this

was the cruel clean final severance; as if his territory were no longer marked, they closed in on his woman » (L, 53) ; « Sara were born in 1990. Can't imagine there were ever a prouder father. Nor better husband, let me say. Turn his hand to anything » (L, 69) ; « She told me how it had been with Owen's dad, how hard she'd tried to cling on to him » (L, 71).

Enfin, l'une des premières conclusions de ces traces traumatiques de l'intime chez Pears pose bien la question du vide, puisque l'excès cartographique et topographique de traces conduit à la nécessité d'un vide régénérateur. Pour qu'il y ait véritablement de l'humain dans ces traces, il faut que celles-ci s'écartent et que le vide fasse suite au trauma : « Is it possible to hide? Everywhere in England is known. Hasn't every pat of soil been trodden on, turned over? » (L, 156) Abandonnons pour un instant Pears pour étudier désormais cette logique du vide, conséquence du trauma, et condition nécessaire au rétablissement de l'humain à travers les vertus de la narration.

Nigel Farndale : la narration intime contre le vide traumatique

Le dernier roman de Nigel Farndale, *The Blasphemer*, semble donner à cette logique sa forme romanesque la plus intéressante dans le corpus contemporain. Traumatique elle aussi, l'intrigue de ce roman repose sur un accident d'avion durant lequel le rationnel universitaire Daniel Kennedy choisit de littéralement escalader sa femme pour s'extirper de la carcasse de l'avion, regagner la surface et se sauver lui-même d'abord, avant de retourner sauver son épouse. Pendant ce temps, à Londres, son collègue Wetherby, qui s'adonne à la pratique d'un sadomasochisme teinté d'extrémisme religieux avec ses jeunes étudiantes, s'efforce de ruiner sa réputation et de faire échouer ses plans de carrière. De complexes connexions entre les personnages auront lieu, notamment autour de la sous-intrigue impliquant l'arrière-grand-père de Daniel, qu'on croyait mort dans la bataille de Passchendaele en 1917, en fait déserteur condamné mais à la vie sauve qui put couler des jours heureux et secrets en France.

Laurent Mellet

La première trace narrative de l'humain que l'on rencontre dans ce roman se lit dans l'apparition, littéralement, récurrente de ce jeune homme merveilleux et sorti de nulle part ; c'est lui dont l'arrière-grand-père du héros a une première vision lorsqu'il vient le sauver et l'incite à désertier,⁶ c'est lui que croit voir Daniel à trois reprises dans le roman,⁷ puis de nouveau lorsqu'il est sur le point de baisser les bras et de se laisser mourir alors qu'il est parti, à la nage, chercher du secours après l'accident.⁸ Cette apparition surnaturelle se matérialise sous les traits de Hamdi, l'instituteur de la fille de Daniel, sans que jamais le roman ne livre les clés de ce mystère. Zoologiste, Daniel est confronté à la remise en question de ses certitudes rationnelles et scientifiques, en venant à considérer Hamdi comme son ange gardien. Le Daniel plus humain de la fin du roman aura donc parcouru ce chemin grâce, d'abord, à ses visions de Hamdi et de ses doubles : autant de traces dans l'écriture, et d'apparitions là aussi, de ce lent cheminement du roman et du héros vers une nouvelle croyance en l'humain, permise par le surnaturel.

The Blasphemer doit se lire à la lumière de certains concepts que nous offre la théorie du trauma,⁹ tels l'instinct d'auto-préservation, l'instinct de survie, la culpabilité du survivant. C'est avant tout le motif du vide dans ses rapports avec la narration traumatique que nous retiendrons ici. Dans *Unclaimed Experience*, Cathy Caruth repense le concept de Freud du *Nachträglichkeit*, « l'après-coup » pour Lacan, et ses stratégies de déplacement, de retard, de différance.¹⁰ Selon Caruth, ce n'est pas l'événement qui est en soi traumatique pour le sujet, trop immédiat et irracontable, mais sa répétition psychique. La théorie littéraire du trauma suggère que la fiction propose une image de la manière dont toute narration fait naître le trauma par la répétition de l'événement, mais aussi de celle dont la narration referme le trauma et le vide entre événement et sens, événement et répétition discursive. Pour Roger Luckhurst dans *The Trauma Question* : « Trauma, in effect, issues a challenge to the capacities of narrative knowledge. In its shock impact trauma is anti-narrative, but it also generates the manic production of retrospective narratives that seek to explicate trauma. »¹¹ Le vide traumatique instauré entre l'événement et sa narration, s'invite alors

au cœur des stratégies stylistiques de la littérature du trauma, comme l'explique ici José Yebra dans un article sur Alan Hollinghurst :

There seems to be an apparently unbridgeable gap between traumatic events and their narrative representation [...]. Nevertheless, a breaking down of language does not imply complete silence. Trauma fiction has elaborated complex strategies to represent its inarticulacy: disruptions, temporal and logical gaps, silences, unreliable narration, grammatical dislocations are some of the formulae to (mis)represent the vacuum left by a traumatic event after a period of latency.¹²

L'écriture de Farndale choisit de faire siennes les motifs du vide pour que se reconstruise le sujet grâce à la narration, au sein même du vide qui s'est érigé en lui sur un mode traumatique. Ces correspondances entre vide et narration sont encore ce que Farndale aborde dans un de ses articles pour *The Telegraph*, « The Children who Survive Plane Crashes » :

Psychologists also talk of “survivor syndrome”, a pattern of reactions including chronic anxiety, recurring dreams of the event, a general numbness and withdrawal from the pleasures of life. Survivors find themselves in a “meaning vacuum” where they question the point of life. [...] But in other cases, surviving can have positive benefits. People re-evaluate their lives and find new meaning and depth. This is what is known as “adversarial growth”. The survivors become, if you like, better people: more compassionate, less materialistic. They determine to live their lives to the full and in the moment. Significantly, many no longer worry about death.¹³

Dans son roman, Farndale fait de ce *meaning vacuum* un outil narratif pour que s'incarne dans le texte la possibilité de surmonter l'événement en le répétant, physiquement ou de manière discursive, en actes ou en mots. Il en va ainsi dans le dernier accident du roman, lorsque Daniel se voit dans l'obligation de plonger, de sauter de nouveau, pour aller sauver sa fille, cette fois. La chute dans le vide est alors choisie, et se fait source

Laurent Mellet

de jouissance libératrice, mais aussi de suture du *meaning vacuum* entre la première tragédie et sa répétition : « [Daniel] now knew he had to jump, but he also knew his nerves were failing him. [...] The sensation he felt was of falling through time, of finding its inward flow ». ¹⁴ Nous le développerons plus loin avec Jonathan Coe, la littérature offre bien à ce vide, *vacuum*, ce qui lui manquait pour se faire signifiant, *meaning vacuum*, grâce à la narration intime et la reconstruction de soi qu'elle permet à ses héros traumatisés.

Retour à Tim Pears : tracer le vide

Avant cela, revenons à Tim Pears et à *Landed*, roman dans lequel l'esthétique de la trace vise avant tout à tracer et à faire émerger le vide. Owen y définit avec amertume l'Angleterre comme terre sur laquelle il est désormais impossible de se cacher, terre dépourvue de tout espace vide ou vierge à même de contenir et de rassurer l'humain. Ses pérégrinations rocambolesques avec ses enfants vers sa propre jeunesse s'écrivent elles aussi en termes de traces et de trajectoires superposées qui finissent par couvrir tout l'espace : « Old paths through the forest. At times they leave the path and walk along a lane a while before finding a new path westward, reconnecting to a network that Owen begins to visualise criss-crossing this island, behind, underneath. » (*L*, 154) De nouveau, cet excès de traces trop humaines s'oppose clairement au deuxième chapitre, celui de l'enfance heureuse au Pays de Galles, lorsque, au contraire, on laissait des trous dans la terre ouverts, ¹⁵ ou que Owen manquait de s'enliser, sauvé à temps par son grand-père (*L*, 33). On trace alors ici le vide pour que s'y engouffre l'humain, certes au péril de sa vie, mais c'est bien cette possibilité que regrette Owen devenu adulte, en Angleterre comme dans sa vie.

C'est pourquoi le texte joue de la paralipse et des trous narratifs, des informations jamais divulguées à Owen pas plus qu'au lecteur, mais tracées comme absentes et manquantes (*L*, 16). De manière plus sensible encore, après les traces textuelles de la trace, ce sont bien de nouvelles traces textuelles du vide que Pears s'ingénie à multiplier dans

son écriture, faisant de ce nouveau motif ce que ni l'Angleterre ni Owen ne peuvent plus réaliser, mais ce que la littérature se propose de leur offrir. Ainsi, le membre amputé impose encore sa trace dans ces autres vides qui émaillent le texte. Owen est et parle sur un ton « blank » (*L*, 65) ; puis : « He is so hungry that he can feel an emptiness in the middle of his body. A nothingness, a vacuum. He can visualise it. It would show up on a body scan. If he does not eat, the hole will grow » (*L*, 103). À l'inverse de la thérapie utilisée pour que les sensations fantômes disparaissent, il ne s'agit pas ici de combler visuellement le vide mais de visualiser ce vide, afin qu'il devienne lui-même une nouvelle trace. Ailleurs, le texte évoque encore cette logique, avec des « taken out », « put in », « vacant » (*L*, 108), ou ces autres trous laissés par des dents tombées : « Owen feels with his tongue, finds the gap at the front of his upper jaw. Lost it a month or two ago » (*L*, 116). En outre, ce sont ces nouvelles traces du vide qui rapprochent Owen de sa fille :

Eating an apple, Holly shrieks. Owen looks at her, sees a trickle of blood from her lips. She grins. Holds out her hand, the front tooth, tiny in her palm. She feels around the gum with her tongue, the taste of blood, the odd shape of the absence in her mouth. Owen takes the tooth, wraps it in a piece of tissue paper, puts it in the chest pocket of his jacket. (*L*, 177)

Alors que Owen et ses enfants semblent se perdre : « Time passes, distance is covered ». (*L*, 165) Le temps, en passant, fait que l'on parcourt des kilomètres, ou des pages. Dans un passage semblable, il semble possible d'entendre autre chose que ce que le texte semble écrire : « Outside, the repetitive cars come and go, vacating spaces for one another, filled within moments ». (*L*, 139) *Within* ou *with* ? La logique qui se dessine ici ne serait-elle pas davantage celle de l'espace qui se remplit grâce au temps, du vide qui se comble de moments ? Image métanarrative de l'écriture romanesque, cette annulation du vide spatial par la narration temporelle se décèle encore dans l'importance que revêt justement cette nécessité de dire, de raconter et d'expliquer,

Laurent Mellet

dans *Landed* : « When he was younger, Owen would remember too late the need to warn or remind his son of what was about to happen. We're going to the park in half an hour. Tomorrow you're seeing the optician. » (*L*, 112)

Pour Josh, tout doit être logique, planifié, explicable et expliqué, au contraire de son père, pour qui la narration, et en particulier la narration de soi, ne peut qu'être éclatée et sans logique. Le chapitre précédent reprend en effet la contribution de Owen à un forum en ligne sur lequel les pères s'épanchent sur leurs difficultés et leurs doutes. Le texte écrit par Owen, malgré les vides informatifs qu'il vient combler, se caractérise par son morcellement graphique. La narration de soi repose donc elle aussi sur le vide et le chaos. Ce passage n'est pas sans rappeler le personnage de Sam Caine dans le roman *A Revolution of the Sun*, qui souffre d'amnésie. Sur lui, un carnet pour lui rappeler qui il est : « My name is Sam Caine. It says so on my wristband. I am in the middle of my life. I have forgotten who I am. [...] [W]hat's curious is that I have a gaping hole in my long-term memory. "It's extremely odd," [the doctor] said excitedly. "For the hole is you". »¹⁶ Le vide ici n'est plus la mémoire défaillante, le membre absent, mais l'humain lui-même, à peine tracé et délimité comme espace vacant.

Jonathan Coe : vide, narration de soi et retour à l'intime

C'est à partir de ces dernières remarques que doivent être interrogées les relations entre la trace, le vide, et la narration de soi et de l'intime, et ce, puisque c'est là qu'elle apparaît la plus exigeante, dans les romans de Jonathan Coe. En 2001 et en 2004 est paru le diptyque *The Rotters' Club* et *The Closed Circle*. Richard Bradford propose de faire du vide temporel et informatif, et donc de l'ellipse autant que de la paralipse qui séparent le second volet du diptyque du premier, *The Rotters' Club*, l'espace signifiant pourquoi les adolescents encore idéalistes que nous laissons à leur sort en 1979, sont dans *The Closed Circle* des adultes dévorés par l'ambition ou par un sentiment d'échec, vingt ans après.¹⁷

Ainsi, ce serait ce vide narratif, imaginativement comblé par ce que le lecteur de Coe sait des années Thatcher et Major, qui permettrait le lien entre les deux opus, affinerait la « caractérisation » et compléterait le tableau de l'Angleterre des années 1970 à nos jours. Vide et paralipse sont évidemment intégrés à l'intrigue même des deux romans, avec la disparition de deux personnages féminins, Lois et Miriam. Après l'explosion dans laquelle Malcolm perd la vie, le narrateur choisit de retarder autant que possible la moindre information concernant Lois. Exclue de la narration, Lois disparaît dans un vide narratif que rien ne comble pendant de nombreux chapitres. Dans *The Closed Circle*, l'espace de la chambre vacante de Miriam succède à l'espace du texte pour signifier et tracer l'absence : « Not a room at all, but a statement: a statement of absence ».¹⁸ Si le cadre narratif de *The Rotters' Club* et *The Closed Circle* à Berlin en 2003, avec les retrouvailles entre Lois et Philip, se conclut sur l'idylle possible entre Sophie et Patrick, enfants respectifs des premiers, il faut noter qu'un des chapitres du second tome se voulait prospectif et semblait dépasser cette date de 2003 : « One evening, many years later, when Philip was paying a visit to Claire and Stefano in Lucca, she told him about the events of that day ».¹⁹ Il s'agit de l'amorce de la longue discussion portant sur les coïncidences : chapitre prospectif et rétrospectif à la fois dans les commentaires qu'il formule sur les alternatives narratives de Coe entre coïncidences et politique, mais qui ne dira rien quant au devenir du couple formé par Sophie et Patrick. Il s'agit là encore de créer une absence et de ne rien révéler de l'après du roman.

À propos de l'éloquence de l'écriture de David Lodge, Jean-Michel Ganteau oppose le modèle textuel classique ou vertical, aux jeux de surface postmodernes :

Le dynamisme conventionnel est lié à une conception traditionnelle du texte qui s'appuie sur un modèle opposant le montré et le caché, le secret et le public, le cryptage et le décryptage, ce qui suppose l'existence d'un modèle interprétatif fonctionnant sur la profondeur et la verticalité (à savoir : il y a une profondeur significative sous la surface apparemment lisse du texte, et on peut l'atteindre). Cela

Laurent Mellet

s'oppose aux catégories de l'esthétique dite postmoderne, supposant un texte tout en surfaces et fonctionnant par mouvements latéraux, horizontaux, telles des plaques tectoniques, sans accès à un sens stable.²⁰

Si postmodernisme il y a chez Coe, au-delà de son recours démocratique à la culture populaire, c'est plus particulièrement dans la manière dont l'auteur combine à cette logique de mouvements latéraux et horizontaux, de brouillages énonciatifs (via les narrations intercalées), la profondeur de l'intime. L'intime, en effet, précise et donne un sens à l'expérimentation formelle, en réactivant le questionnement de la profondeur. Les intimités du texte ne renverraient alors plus à ses manques constitutifs, mais aux vides qu'il construit sciemment. Entre excès et profondeur, exclusivité et débordement, les modalités de l'intime impriment à l'écriture un mouvement vertical, qui se conjugue aux à-coups en surface du texte contemporain tel qu'envisagé par Coe. On peut alors parler d'une ouverture de l'œuvre dans ses vides et ses absences. L'idée même d'absence structurée évoque la théorie de la réception et les travaux de Wolfgang Iser que l'on connaît sur les blancs et les vides du texte, auxquels seules l'interprétation et la réception opérée par le lecteur peuvent conférer un sens.

Le vide est à accepter par le lecteur de Coe, logique qui s'applique également aux personnages eux-mêmes, comme le montre le choix de Robert, dans *The House of Sleep* (1997), de changer de sexe pour devenir Cleo et séduire enfin Sarah. La veille de son opération, Robert lit à son infirmière cette citation tirée d'un livre de Simone Weil :

“To accept a void in ourselves is supernatural. Where is the energy to be found for an act which has nothing to counterbalance it? The energy has to come from elsewhere. Yet first there must be –” he looked at Rachel “ – a tearing out, something desperate has to take place, the void must be created”.²¹

Il s'agit bien ici de création du vide, métaphorique du vide bientôt créé dans le corps de Robert pour qu'il devienne Cleo. Plus généralement,

considérons alors la création même de cette nouvelle identité féminine comme une telle création du vide, reposant sur l'imagination chimérique de Sarah. En effet, c'est parce que cette dernière a rêvé d'une sœur jumelle de Robert, puis qu'elle a confondu ce rêve avec la réalité de sa conversation avec Robert qui lui faisait part de la mort du chat de la famille, que son amoureux transi décide de devenir cette sœur jumelle qui n'a jamais existé. Il ne s'agit donc pas seulement de devenir femme pour être désirée par Sarah, qui alors préfère les femmes ; le geste de Robert dénote avant tout la volonté de donner forme à l'erreur de Sarah. En outre, cette création *du* et *depuis* le vide sera bien le seul moyen pour ces deux personnages de retrouver leur intimité perdue, du moins est-ce là ce que le roman, une fois encore, laisse en suspens dans ses dernières lignes.

Dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, dernier roman de Coe en date (2010), les ultimes dimensions métafictionnelles et autoréflexives sur l'œuvre de Coe convoquent de nouveau la figure du vide, et la littérature se présente tel le seul moyen de remplir le vide de la vie. En 2009, l'usine de Longbridge, si souvent présente dans le diptyque, n'est plus :

I was driving now past the old Longbridge factory. Or rather, I was driving now past the gaping hole in the landscape where the old Longbridge factory used to be. [...] Flattened, obliterated. And meanwhile, a big billboard erected in the midst of these swathes of urban emptiness informed us that, before too long, a phoenix would be rising from the ashes [...]. [I]t wasn't sensible to build an entire society on foundations of air.²²

Plus sensiblement qu'ailleurs encore, ces lignes écrivent bien davantage qu'une dénonciation de la société actuelle. Le lecteur attentif et fidèle aura donc reconnu cette usine de *The Rotters' Club* et *The Closed Circle* : comme elle, l'œuvre de Coe jusqu'alors n'est plus, oblitérée par une société qui ne lui permet plus de perdurer ainsi. Pour suivre la pensée de Georges Didi-Huberman, cette œuvre jouerait alors avec l'évidence du

Laurent Mellet

visible pour mieux construire l'évidement ou l'évidance.²³ « Comment montrer un vide ? Et comment faire de cet acte une forme – une forme qui nous regarde ? »,²⁴ s'interroge Didi-Huberman, faisant de l'évidement généré par l'œuvre « le sens inéluctable de la perte ». ²⁵ C'est bien, d'abord, leur propre vide que les traces pointent ici, faisant de cette construction du vide un processus²⁶ révélant les lieux désertés que Didi-Huberman étudie dans un ouvrage plus récent : « Un lieu vide, mais dont le vide aurait été *converti* en marque d'une présence passée ou imminente. Un lieu porteur d'*évidence*, donc, ou d'*évidance*, comme on voudra ». ²⁷

Dans ses romans, Coe indique souvent que ce sont les mots couchés sur le papier qui, bien plus que les événements eux-mêmes, provoquent tel acte ou telle réaction. Ainsi, dans *The Rotters' Club*, le père de Miriam est scandalisé à la lecture des journaux intimes de sa fille disparue :

And when he read them, when he became aware of the intimate, the physical detail in which Miriam had at first fantasized about the relationship and then recorded it, his feelings towards his eldest daughter were changed, irrevocably. He began to feel revulsion for her. ²⁸

On retrouve ici la trace : plus que l'acte sexuel lui-même, plus que sa description, ce sont d'abord les fantasmes de Miriam et les mots qui les charrient, qui choquent son père. De scandaleuse, car trop révélatrice, la narration peut devenir nécessaire et désirée, comme dans *The Rain before it Falls*, roman dans lequel les traces ne suffisent plus : « Perhaps if words – phrases – gestures – were not enough, then *narrative* was what Thea needed ». ²⁹ La narration et l'humain, par-delà les traces, ne font plus qu'un à travers le personnage de Sophie dans *The Closed Circle*, narratrice du premier tome du diptyque :

“You know what – I reckon you'll turn out to be the writer in the family. I've never known someone with such an interest in stories. You have...” ([Ben] skimmed again) “...a very advanced sense of

narrative.” [...] “Anyway, it’s not true. I’m just interested in people, that’s all? Who isn’t?”³⁰

On songe alors à Anthony Giddens et au rôle qu’il attribue à la narration et au récit dans la construction par l’individu de ce qui fait son identité :

Self-identity, in other words, is not something that is just given, as a result of the continuities of the individual’s action-system, but something that has to be routinely created and sustained in the reflexive activities of the individual. [...] Self-identity is not a distinctive trait, or even a collection of traits, possessed by the individual. It is *the self as reflexively understood by the person in terms of her or his biography*.³¹

Pour que cette identité personnelle émerge et s’impose, à la nécessité de la réflexivité et de la continuité s’ajoute celle de la narrativité et du récit de soi-même dans lequel l’individu saura se reconnaître : « A person’s identity is not to be found in behaviour, nor – important though it is – in the reactions of others, but in the capacity *to keep a particular narrative going* ». ³² Si Giddens s’éloigne ici de l’éthique selon Levinas, dans sa définition de la relation pure et de l’intimité partagée, la notion du récit narré à autrui trouvera également toute sa place. Et les romans de Coe lient ces nécessités à l’intime et à l’humain, comme lorsque Hilary Winshaw prétend vouloir partager son intimité avec ses lecteurs dans *What a Carve up!*,³³ ou que le narrateur de *The Accidental Woman* exprime sans scrupule ni ambiguïté que sa narration n’est que la transcription des souvenirs intimes de Maria.³⁴

Aussi, le récit de soi-même à l’autre révèle-t-il des secrets et des vérités cachés, son espace figurant l’intime autant qu’il permet la relation pure et son intimité démocratique telle que définie par Giddens. Entre les premières pages de *The Rotters’ Club* et les dernières de *The Closed Circle*, les narrations de Sophie et de Patrick ont pour effet d’instaurer entre eux une intimité dont ils étaient d’abord privés. Mise en abyme dans le procédé narratif de *The Rain before it Falls*,³⁵ l’intimité rendue

Laurent Mellet

possible par le récit sera, dans le roman suivant, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, ce qui permet au récit de se faire : « it seemed to establish an odd sort of intimacy – a settled, comfortable sort of intimacy – which meant that conversation between us [...] seemed from then on to unfold with a rhythm that was entirely natural. »³⁶ Nombreux sont les personnages de Coe qui parviennent à investir cet espace narratif pour faire de la narration la meilleure expression littéraire de leur désir d'intimité.

Enfin, le mot anglais *intimation*, et son sémantisme évoquant l'annonce et l'indice et la trace, est récurrent sous la plume de Coe, récurrence qui apparaît comme la dernière figure de l'écart permettant au texte de devenir suggestif et prospectif, nous donnant tel indice sur son intimité jusqu'alors cachée. Dans *The Closed Circle*, ce mot est utilisé par Emily dans sa lettre pour évoquer le pressentiment du divin.³⁷ Le divin cède la place au surnaturel dans *The Rain before it Falls*.³⁸ L'image est, en outre, un support possible de la trace, dans *The Rain before it Falls*³⁹ comme dans *The Rotters' Club*,⁴⁰ roman dans lequel l'*intimation* est souvent de mauvais augure.⁴¹ C'est dans *The House of Sleep* que les liens entre intimité et *intimation* sont les plus riches, notamment dans une de ses scènes primitives entre Sarah et Gregory :

“Well, when have you become so intimately acquainted with my eyelids?” and he answered, “While you were asleep. I like watching you when you're asleep.” And this was the first intimation she had had, the first hint, of his liking for standing over people in their beds, looking down on them as they slept.⁴²

Le texte passe bien d'une notion à l'autre, tout en insinuant que c'est l'intimité qui permet d'entrevoir celle de l'autre et ses desseins. L'intimité a donc partie liée avec le dévoilement, ou simplement le pressentiment de l'autre. C'est aussi en ce sens que l'on peut parler d'intimités du texte et de ce qu'il ne dit qu'à demi-mots, de ce qu'il révèle de ses objectifs. Dès *A Touch of Love*, Coe joue de ce motif

et de ces accélérations diégétiques,⁴³ ainsi que dans *The Rotters' Club* lorsque, après un jeu complexe de regards et de focalisations entre plusieurs de ses personnages adolescents, le narrateur évoque certaines des relations plus intimes qui uniront quelques-uns d'entre eux dans le second tome.⁴⁴ Le motif y sera répété pour permettre au texte, à nouveau, de s'écarter, pour laisser percevoir l'identité de Malvina, fille de Cicely et de Ben. Aussi Coe distille-t-il les traces : Claire trouve que Malvina ressemble à l'amour éternel de Ben, Malvina mentionne un hôtel en Sardaigne pour les stars du septième art (la mère de Cicely était déjà actrice), Malvina raconte que sa mère ne cessait de lui répéter « what a dreadful person she was ».⁴⁵ Le lecteur aura reconnu l'adjectif employé par Cicely pour elle-même lorsque, encore adolescente, elle ne cesse de se dévaloriser. Coe abandonne la répétition de l'adjectif, véritable motif dans *The Rotters' Club*, pour que l'intimité du texte ne se donne point trop vite. Enfin, signalons ce chapitre du premier roman dans lequel Claire parcourt les numéros du magazine de l'école, à la recherche désespérée de traces lui permettant de comprendre ce qu'est devenue sa sœur disparue. Là encore le texte fournit des indices que Claire ne saura pas lire convenablement.

Zadie Smith : vides formels et appels au lecteur

À ce stade de la réflexion, effectuons un bref détour par l'œuvre romanesque de Zadie Smith, composée à ce jour de trois livres publiés entre 2000 et 2005, *White Teeth*, *The Autograph Man* et *On Beauty*, et d'un quatrième roman paru en 2012, *NW*. Chaque roman s'écrit autour, entre autres, des figures du vide et de l'absence, mais à chaque fois pour permettre comme un retour de l'humain non plus dans la narration autorisée par ces espaces vierges, mais dans l'interpellation du lecteur à investir ces vides tracés pour lui sur la page afin que le sens puisse advenir. Les premières pages de *White Teeth*, en jouant sur et avec le mot *vacuum*, érigent le vide en menace pour chacun des personnages autant qu'en principe esthétique. L'écriture elle-même dérive souvent

Laurent Mellet

vers le vide et le néant, renonce parfois à décrire quoi ou qui que ce soit, comme lorsque dans *The Autograph Man*, le narrateur trace on ne peut plus littéralement le vide sur la page pour que le lecteur complète la phrase à sa guise : « All of a sudden they run at each other once more and if you have a better phrase than *like thundering elephants* insert it here [] ». ⁴⁶ C'est dans ce roman également que l'on trouvera la trace la plus matérielle du vide à remplir par le destinataire de l'œuvre. Le narrateur fait mine de présenter trois images télévisées de la vie de l'actrice Kitty Alexander : « Here is a picture of the actress when young: [...]. Here is one of the men she loved [...]. Here is the most famous moment of her most famous film: ». ⁴⁷ Après chaque amorce, le texte fait donc mine, à son tour, de nous donner accès aux images en question, et pourtant ce ne sont que trois petits écrans de télévision vides que Smith dessine pour nous sur la page. Ainsi, libre au lecteur ici de compléter la phrase et de trouver une comparaison plus adéquate, là, de se représenter Alexander comme il l'entend. La trace textuelle se fait bien création du vide et indice d'un appel à l'humain pour que le texte soit achevé et l'œuvre complète. On décèlera en outre dans cette esthétique une autre trace de la contemporanéité de l'œuvre dans son ouverture à la créativité du lecteur, ultime auteur de l'œuvre.

Dans ce dernier exemple, remarquons tout autant une autre logique possible de la trace du vide, consécutive en effet à l'excès sémantique, ici avec la multiplication des superlatifs. Ailleurs, l'écriture répond à une dynamique semblable faisant glisser le texte de l'excès au vide, de la saturation à l'épuisement, de la trace multiple et chargée au traçage du vide. Elle ne s'attache alors plus à délimiter, à déterminer l'espace, les événements ou les personnages, mais à ouvrir le champ des possibles et de nouveau à tracer le vide. Dans *The Autograph Man*, le vide s'oppose par exemple à ce passage sur New York : « Here goes the city. Here it goes. There it is. On television. In a magazine. Written on a towel. [...] There it is again ». ⁴⁸ On retrouve la même logique dans *On Beauty* dans la description de Hampstead Heath, ⁴⁹ ou lorsque l'héroïne Kiki est frappée par le vide laissé sur le mur une fois disparu le tableau qu'on lui avait promis. ⁵⁰ Ces vides formels ont donc partie liée avec

l'excès sémantique ou narratif. Évoquons désormais ce que la théorie de l'éthique et de la politique narrative peut nous apprendre sur le sens de ces vides tracés.

Éthique narrative de la trace et du vide

Pierre Jourde résume ainsi la contribution des théoriciens de l'éthique littéraire à la problématique du vide : « Écrire consiste à ouvrir. L'art ne "véhicule" rien du tout. Il dispose une case vide grâce à laquelle nos ordres établis et nos systèmes encombrés trouvent la possibilité d'un *jeu*, de dispositions nouvelles ». ⁵¹ Sa propre pensée s'attache à démontrer, dans le sillage des travaux de Umberto Eco ou, sous un angle psychanalytique, de André Green et de Michel de M'Uzan, que ce vide essentiel se mue en quelque possibilité d'accéder à l'intimité de l'autre grâce à la littérature :

La littérature nous donne accès à l'autre. Dans la vie dite "réelle", il nous reste étranger. Comment, sinon, pénétrer l'intimité d'un paysan du XIX^e siècle, d'une jeune Anglaise du XVIII^e siècle, d'un soldat russe, d'un cheminot américain, d'une reine de l'Antiquité égyptienne, d'un noble romain, d'un samouraï, d'un esclave noir, d'un dictateur sud-américain, d'une domestique normande, d'un handicapé mental ? [...] [La littérature] a fait en partie ce que nous sommes devenus. Elle donne intimement accès à l'autre, élargit le champ de la connaissance et la profondeur de l'expérience. ⁵²

Du vide à l'intimité de l'autre, c'est bien pour Jourde le retour à l'humain que les traces du vide permettent. La logique est donc plutôt celle qui permet de tracer, de retracer l'humain grâce à l'écriture. En outre, « la possibilité d'un *jeu*, de dispositions nouvelles » dans le vide ainsi tracé rappelle les réflexions de Jacques Rancière, notamment autour des notions de dissensus et de partage du sensible, que Rancière situe à la croisée exacte de la politique et de l'esthétique, toutes deux devant reconfigurer le sensible et s'écarter des normes établies. Dans *Aux Bords du politique*, Rancière propose plusieurs formes de dissensus

Laurent Mellet

littéraire. Le pacte narratif propre à la littérature apparaît comme une configuration spécifique du dissensus : « La littérature n'a pas affaire avec le pouvoir, elle a affaire avec le consensus. Elle défait le consensus en faisant traverser le je qui consent, convient et contracte par un il ». ⁵³ Jourde ne dit rien d'autre lorsqu'il écrit : « l'autre nous est un obstacle à lui-même. Face à lui, nous demeurons tout armés. La littérature écarte cet obstacle. En elle, nous sommes déjà lui ». ⁵⁴ Ce sont donc ces nouvelles traces syntaxiques et narratrices du « il » qui permettent au « je » du lecteur de combler le vide, et de rencontrer une autre humanité à travers cette intimité textuelle. Rancière remet ensuite en question la neutralité de ce « il » proposée par Blanchot, pour déceler dans la littérature une « exposition » du dissensus semblable à celle opérée par la politique : « Ce qu'expose la littérature, c'est cette expérience de la multiplicité et du dissensus ». ⁵⁵ En toute logique, cette expérience sensible, narrative et humaine de l'autre éloigne radicalement la littérature du régime de l'éthique et du consensus aristotélicien : « la littérature est une expérience de l'inhabiter ». ⁵⁶ Enfin, le dissensus est également présenté comme ce qui permet à l'œuvre d'art d'être esthétique en étant autre chose que ce qu'on attendrait d'elle :

Si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales. Les productions artistiques y perdent leur fonctionnalité, elles sortent du réseau de connexions qui leur donnait une destination en anticipant leurs effets. ⁵⁷

C'est sur ce point précis que le dissensus conduit très logiquement à l'écart : « À l'art qui fait de la politique en se supprimant comme art s'oppose alors un art qui est politique à la condition de se préserver pur de toute intervention politique ». ⁵⁸ Dans *Malaise dans l'esthétique*, Rancière ancre ces notions de dissensus et d'écart dans une réflexion sur l'alternative au cœur des travaux d'Adorno, entre l'art politique, car engagé et moraliste, et l'art politique, car rejetant tout engagement. En proposant « la politique de la forme résistante » ⁵⁹ pour ce deuxième type d'esthétique politique, il évoque la philosophie d'Adorno et la

définit ainsi : « Le potentiel politique de l'œuvre est lié à sa séparation radicale avec les formes de la marchandise esthétisée et du monde administré ». ⁶⁰ Pour Adorno en effet, l'art est politique lorsqu'il ne s'engage pas, et lorsque dans sa forme même, il sait refuser le réalisme social et résister aux exigences du capitalisme. ⁶¹ En outre, l'œuvre est par essence esthétique lorsqu'elle choisit de résister à ses présupposés formels ou génériques, et Rancière fait de cette résistance « une dialectique de l'œuvre "apolitiquement politique" ». ⁶² Or, comme le remarque Sylvie Servoise dans *Littérature, arts et culture: l'art de l'intime*, l'intime partage l'idée de résistance avec cette nouvelle définition de la politique de l'art :

l'intime serait précisément ce qui nous arrache à la normalisation d'une quotidienneté formatée, en dévoilant la possibilité d'autres rapports, à soi, aux autres et au monde. Un espace de résistance, en somme, au conformisme qui entend homogénéiser, au nom du mythe de la transparence, l'intimité de chacun. ⁶³

Le désordre de l'écriture alors nécessaire devient sous la plume de Rancière un dérèglement d'essence politique : « [L'écriture] est un dérèglement de l'ordre légitime du discours, de la manière dont il se distribue et distribue en même temps les corps dans une communauté ordonnée ». ⁶⁴ Politique, mais aussi littéraire : « Ce dérèglement, je propose de lui donner le nom générique de littéarité ». ⁶⁵ Désordre et littéarité convoquent une dernière fois la trace afin que celle-ci bouscule le monde, sa représentation et les attentes du lecteur, qui, face à ces traces de l'écart avec la norme et au vide qui l'appelle, découvre une autre littérature.

Retour à Jonathan Coe : du vide de l'écart à la nouvelle satire humaniste

Pour conclure et poser la question des enjeux génériques des traces de l'humain, mentionnons le renouvellement du genre de la satire par Jonathan Coe, et la couleur plus humaniste ou humaine qu'il lui confère.

Laurent Mellet

On le sait, l'éthique proposée par Emmanuel Levinas théorise un rejet de la morale déontique. À la morale, Levinas oppose une éthique de l'altérité et de la responsabilité, dont les principes fondateurs nous semblent informer singulièrement l'une des lignes directrices de l'œuvre de Coe. Bien qu'au cœur de cette œuvre, la satire n'est plus garante d'un ordre plus moral ni d'un modèle préférable à celui tourné en dérision. Elle délaisse la morale pour se fonder sur une approche éthique du monde et de l'individu.

Contrairement aux satiristes anglais du siècle dernier, qu'il s'agisse de Forster, de Evelyn Waugh ou de Angus Wilson, par exemple, le narrateur chez Coe ne devient jamais l'instance moralisatrice de son histoire, n'intervient jamais pour souligner telle faute morale ou telle erreur de conduite d'un personnage. En outre, la philosophie de Levinas, éthique de l'altérité humaniste, écrit la rencontre de l'autre et de sa responsabilité dans la confrontation avec le visage de l'autre.⁶⁶ Cette rencontre visuelle et verbale d'autrui fonde ma responsabilité pour lui, et me permet de me construire moi-même dans cette responsabilité ; voilà l'essence de l'éthique levinassienne de l'altérité.⁶⁷ Chez Coe, la notion de responsabilité semble renvoyer à sa définition précise par Levinas, tout en écrivant une autre figure de l'intimité, et en poursuivant le renouvellement du genre satirique. Chaque roman propose ainsi de multiples exemples de responsabilité de ou pour autrui, autre clé de l'éthique selon Levinas.

On pense à la responsabilité pour et par autrui dans les mots de Robin dans *A Touch of Love*, lors de son interview imaginaire en tant que lui-même écrivain : « "Nobody really knows who I am, that is the trouble, and I need someone, badly, to tell me who I am" ». ⁶⁸ La littérature peut-elle devenir cet autre à même de révéler l'individu, auteur ou lecteur, à lui-même ? L'éthique et la responsabilité chez Coe, notamment dans son dernier roman, signalent un écart générique sensible de la satire avec sa définition la plus usuelle. Le discours moralisateur de la satire littéraire s'efface pour laisser place à des moments plus intimes et plus éthiques, selon la philosophie de Levinas. La responsabilité de la fiction

contemporaine, voire de la satire contemporaine, selon Coe, serait donc de donner corps à cette philosophie et de revenir à l'humain. L'écart théorisé par Rancière au cœur de sa définition conjointe de la politique et de l'esthétique est ici formel autant qu'idéologique. Si message et positionnement il y a, ceux-ci ne sont plus politiques au sens où l'entend généralement la critique, mais politiques car ils proviennent d'un écart de la satire avec elle-même. Comme l'écrit Rancière, cet écart de l'écriture ou du genre avec leur définition initiale est un gage de la politique de l'esthétique.

En outre, cette nouvelle satire autrement politique se veut plus humaniste. Dans *The Closed Circle*, Harding apporte cet éclairage surprenant sur la satire et la parodie :

he had this theory that in order to satirize something, or in order to parody it properly, you really had to be in love with it, on some level. He told me that he'd developed this theory in a big book he'd been working on, a history of English humour, starting with Chaucer and coming up to P. G. Wodehouse.⁶⁹

Amoureux de son sujet, Coe lui proposerait donc un miroir satirique et éthique. L'humanisme au cœur de cette nouvelle démarche satirique efface encore le discours moralisateur. Si la politique ne peut changer le monde, et si rien ne sert de s'y intéresser, alors il restera toujours l'art et la création pour toucher les gens et faire évoluer les choses. Le dénouement de *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* peut se lire telle une parodie de l'œuvre de Coe. En effet, lorsqu'il peut enfin aborder cette mystérieuse femme chinoise et qu'il lui raconte ce qu'il croit avoir été sa vie jusqu'alors, Sim comprend la cohérence et la signification des rencontres et des coïncidences qui ont marqué ses aventures.⁷⁰ Avant même de découvrir que son histoire ne fut bien qu'une histoire, en rien une vie, puisqu'il n'aura été que la création fantasque d'un auteur, Sim fait comprendre à son lecteur qu'il n'est que le narrateur de ces fausses coïncidences, et non leur auteur. En outre, Sim comprend également que la seule vraie signification de cette intrigue réside dans la nouvelle connaissance de lui-même vers laquelle elle le mena : « maybe what I

Laurent Mellet

had really learned (or started to learn) was something about myself, about my own nature and my own problems ». ⁷¹ Mais c'est bien une fois avoir appris qu'il n'était qu'un personnage de papier que Sim prend conscience de cela. Voilà donc en quoi seul l'art peut changer la vie : ce n'est que parce que Sim n'existait pas que son histoire put lui révéler quoi que ce soit sur lui-même.

La responsabilité de l'auteur pour son personnage est également évoquée dans ce roman : « I do feel quite responsible for you, after all ». ⁷² L'hypothèse que nous formulons est donc que pour renouveler et réhumaniser le genre satirique, Coe fait le choix de s'écarter de sa dimension morale et de la politique comme substrat de la satire, pour y préférer l'éthique et ses promesses humanistes formulées ici via la métafiction – hypothèse qui prend le parti, avec John Llewelyn, de croire aux pouvoirs de l'art dans l'établissement d'une véritable confrontation éthique, malgré les réserves exprimées par Levinas :

Levinas prétend dans “La Réalité et son ombre” ⁷³ que le phénomène esthétique n'est guère plus qu'un rêve où la responsabilité se trouve suspendue. [...] Se peut-il qu'une telle intentionnalité inverse soit la condition de possibilité de l'œuvre d'art ? C'est-à-dire, malgré le propos de Levinas selon lequel l'artistique est à l'éthique ce que l'ombre est à la réalité et ce que le rêve est au réveil, se peut-il que non seulement la condition de possibilité de l'œuvre d'art, mais encore la condition de celle-ci, la condition poétique, comme dans “la condition humaine” soit un vis-à-vis éthique ? ⁷⁴

L'art n'est que représentation, simulacre d'humanité et de responsabilité éthique, pour Levinas. C'est pourtant dans l'art, et plus précisément dans la fiction littéraire, que la réflexion de Coe finit par instituer l'espace narratif le plus éthique possible pour donner un sens aux questions et aux doutes intimes des personnages, de leur auteur comme de leur lecteur. Sim se comprend donc et se connaît lui-même grâce à son identité littéraire et chimérique : alors, seulement, peut-il lire ses propres traces, les traces signifiantes de ses faux événements et de ses rencontres fantasmées, pour avoir accès à sa propre humanité, aussi fictive soit-elle. Conjugué à l'évidence visuelle du vide et de

l'évidement, telle que nous l'avons rappelée auparavant (le vide laissé par la destruction de l'usine de Longbridge), ce renouvellement humaniste de la satire insiste assurément sur la trace de l'humain comme possible renouvellement de la littérature britannique contemporaine, peut-être, alors, moins traumatique qu'il y a quelques années. C'est aussi cet autre parcours tracé du trauma à l'humain que suit *Landed* de Tim Pears. Traumatiques, éthiques ou plus génériques, la trace et le traçage du vide sont bien ceux de l'humain dans cette littérature.

Laurent Mellet
Université Toulouse 2 – Le Mirail

Bibliographie

- ADORNO Theodor, « Commitment », in *Aesthetics and Politics*, Londres et New York, Verso, 2007 [1977], 177-195.
- BRADFORD Richard, *The Novel Now: Contemporary British Fiction*, Malden, Blackwell, 2007.
- CARUTH Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996.
- COE Jonathan, *The Accidental Woman*, Londres, Penguin, 2008 [1987].
- COE Jonathan, *A Touch of Love*, Londres, Penguin, 2008 [1989].
- COE Jonathan, *What a Carve up!*, Londres, Penguin, 2008 [1994].
- COE Jonathan, *The House of Sleep*, Londres, Penguin, 2008 [1997].
- COE Jonathan, *The Rotters' Club*, Londres, Penguin, 2008 [2001].
- COE Jonathan, *The Closed Circle*, Londres, Penguin, 2008 [2004].
- COE Jonathan, *The Rain Before it Falls*, Londres, Penguin, 2008 [2007].
- COE Jonathan, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, Londres, Penguin, 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001.
- FARNDAL Nigel, « The Children who Survive Plane Crashes », *The*

Laurent Mellet

- Telegraph*, 5 juillet 2009. URL: [<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/comorosandmayotte/5743227/The-children-who-survive-plane-crashes.html>].
- FARNDALE Nigel, *The Blasphemer*, Londres, Doubleday, 2010.
- GANTEAU Jean-Michel, *David Lodge-Le Choix de l'éloquence*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.
- GIDDENS Anthony, *Modernity and Self-Identity-Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press, 1991.
- HARTMAN Geoffrey, « Trauma within the Limits of Literature », in Ortwin DE GRAEF et Vivian LISKA, (dir.), *The Instance of Trauma: European Journal of English Studies*, vol. 7, n°3, 2003, 257-274.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture-Théorie de l'effet esthétique*, trad. par Évelyne SZNYCER, Bruxelles, Mardaga, 1976.
- JOURDE Pierre, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002.
- JOURDE Pierre, *C'est la culture qu'on assassine*, Paris, Balland, 2011.
- LEVINAS Emmanuel, « La Réalité et son ombre » [1948], in *Les Imprévus de l'histoire*, Paris, Librairie Générale Française, 2000 [1994], 107-127.
- LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie Générale Française, 2009 [1971].
- LLEWELYN John, « L'Intentionnalité inverse », in *La Part de l'œil*, « Art et phénoménologie », n°7, Bruxelles, 1991, 93-101.
- LUCKHURST Roger, *The Trauma Question*, Londres et New York, Routledge, 2008.
- MCEWAN Ian, *Atonement*, Londres, Vintage, 2006 [2001].
- PEARS Tim, *A Revolution of the Sun*, Londres, Doubleday, 2000.
- PEARS Tim, *Landed*, Londres, Windmill, 2011 [2010].
- RANCIÈRE Jacques, *Aux Bords du politique*, Paris, Gallimard, 2007 [1998].
- RANCIÈRE Jacques, *La Chair des mots : Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.
- RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- ROTHBERG Michael, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press,

2000.

SERVOISE Sylvie, « Introduction », in Sylvie SERVOISE (dir.), *Littérature, arts et culture : L'art de l'intime, Raison Publique*, n°14, Paris, PUPS, 2011, 267-275.

SMITH Zadie, *White Teeth*, Londres, Penguin, 2001 [2000].

SMITH Zadie, *The Autograph Man*, Londres, Penguin, 2003 [2002].

SMITH Zadie, *On Beauty*, Londres, Penguin, 2005.

SMITH Zadie, *NW*, Londres, Penguin, 2012.

WEIL Simone, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948.

YEBRA José M., « A Terrible Beauty: Ethics, Aesthetics and the Trauma of Gayness in Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty* », in Susana ONEGA et Jean-Michel GANTEAU (dir.), *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2011, 175-208.

notes

¹ Ian McEwan, *Atonement*, Londres, Vintage, 2006 [2001], 37.

² Tim Pears, *Landed*, Londres, Windmill, 2011 [2010], 8-9. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention L.

³ Tim Pears, *A Revolution of the Sun*, Londres, Doubleday, 2000, 21-23.

⁴ *Ibid.*, 37.

⁵ Ian McEwan, *op. cit.*, 61.

⁶ Nigel Farndale, *The Blasphemer*, Londres, Doubleday, 2010, 148.

⁷ *Ibid.*, 21, 31, 49.

⁸ *Ibid.*, 105.

⁹ Voir Geoffrey Hartman, « Trauma within the Limits of Literature », in Ortwin De Graef et Vivian Liska (dir.), *The Instance of Trauma-European Journal of English Studies*, vol. 7, n°3, 2003, 257-274, et Michael Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2000.

¹⁰ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience-Trauma, Narrative, and History*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996.

¹¹ Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, Londres et New York, Routledge, 2008, 79.

¹² José M. Yebra, « A Terrible Beauty: Ethics, Aesthetics and the Trauma of Gayness in Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty* », in Susana Onega et Jean-Michel Ganteau (dir.), *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam et New York,

Laurent Mellet

- Rodopi, 2011, 185.
- ¹³ Nigel Farndale, « The Children who Survive Plane Crashes », *The Telegraph*, 5 juillet 2009. URL: [http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/comorosandmayotte/5743227/The-children-who-survive-plane-crashes.html].
- ¹⁴ Nigel Farndale, *The Blasphemer*, *op. cit.*, 394-395.
- ¹⁵ *Ibid.*, 11.
- ¹⁶ Tim Pears, *A Revolution of the Sun*, *op. cit.*, 16.
- ¹⁷ Richard Bradford, *The Novel Now-Contemporary British Fiction*, Malden, Blackwell, 2007, 43-44.
- ¹⁸ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, Londres, Penguin, 2008 [2004], 98.
- ¹⁹ *Ibid.*, 368.
- ²⁰ Jean-Michel Ganteau, *David Lodge-Le Choix de l'éloquence*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, 54.
- ²¹ Jonathan Coe, *The House of Sleep*, Londres, Penguin, 2008 [1997], 302.
- ²² Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, Londres, Penguin, 2010, 155.
- ²³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, 195.
- ²⁴ *Ibid.*, 15.
- ²⁵ *Ibid.*, 17.
- ²⁶ *Ibid.*, 98.
- ²⁷ Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001, 20.
- ²⁸ Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, Londres, Penguin, 2008 [2001], 222.
- ²⁹ Jonathan Coe, *The Rain Before it Falls*, Londres, Penguin, 2008 [2007], 208.
- ³⁰ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 253-254.
- ³¹ Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity-Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press, 1991, 52-53.
- ³² *Ibid.*, 54.
- ³³ Jonathan Coe, *What a Carve up!*, Londres, Penguin, 2008 [1994], 63.
- ³⁴ Jonathan Coe, *The Accidental Woman*, Londres, Penguin, 2008 [1987], 67.
- ³⁵ Jonathan Coe, *The Rain Before it Falls*, *op. cit.*, 246.
- ³⁶ Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, *op. cit.*, 40.
- ³⁷ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 228.
- ³⁸ Jonathan Coe, *The Rain Before it Falls*, *op. cit.*, 3, 164.
- ³⁹ *Ibid.*, 116.
- ⁴⁰ Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 27.
- ⁴¹ *Ibid.*, 125, 233.
- ⁴² Jonathan Coe, *The House of Sleep*, *op. cit.*, 18.
- ⁴³ Jonathan Coe, *A Touch of Love*, Londres, Penguin, 2008 [1989], 24-25.
- ⁴⁴ Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 27-28.

- ⁴⁵ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 189.
- ⁴⁶ Zadie Smith, *The Autograph Man*, Londres, Penguin, 2003 [2002], 38.
- ⁴⁷ *Ibid.*, 352-353.
- ⁴⁸ *Ibid.*, 301.
- ⁴⁹ Zadie Smith, *On Beauty*, Londres, Penguin, 2005, 275.
- ⁵⁰ *Ibid.*, 366.
- ⁵¹ Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002, 37-38.
- ⁵² Pierre Jourde, *C'est la culture qu'on assassine*, Paris, Balland, 2011, 266, 269.
- ⁵³ Jacques Rancière, *Aux Bords du politique*, Paris, Gallimard, 2007 [1998], 195.
- ⁵⁴ Pierre Jourde, *C'est la culture qu'on assassine*, *op. cit.*, 267.
- ⁵⁵ Jacques Rancière, *Aux Bords du politique*, *op. cit.*, 196.
- ⁵⁶ *Ibid.*, 197.
- ⁵⁷ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 67.
- ⁵⁸ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 58.
- ⁵⁹ *Ibid.*, 57.
- ⁶⁰ *Ibid.*, 58.
- ⁶¹ Theodor Adorno, « Commitment », in *Aesthetics and Politics*, Londres et New York, Verso, 2007 [1977], 194.
- ⁶² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, 60.
- ⁶³ Sylvie Servoise, « Introduction », in Sylvie Servoise (dir.), *Littérature, arts et culture : l'art de l'intime*, *Raison Publique*, n°14, Paris, PUPS, 2011, 270.
- ⁶⁴ Jacques Rancière, *La Chair des mots : Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, 125.
- ⁶⁵ *Ibid.*, 126.
- ⁶⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie Générale Française, 2009 [1971].
- ⁶⁷ *Ibid.*, 194.
- ⁶⁸ Jonathan Coe, *A Touch of Love*, *op. cit.*, 134.
- ⁶⁹ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 375.
- ⁷⁰ Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, *op. cit.*, 326-327.
- ⁷¹ *Ibid.*
- ⁷² *Ibid.*, 338.
- ⁷³ Emmanuel Levinas, « La Réalité et son ombre » [1948], in *Les Imprévus de l'histoire*, Paris, Librairie Générale Française, 2000 [1994], 107-127.
- ⁷⁴ John Llewelyn, « L'Intentionnalité inverse », in *La Part de l'œil*, n°7, « Art et phénoménologie », Bruxelles, 1991, 93-94.

Kimberley PAGE-JONES

Les *Notebooks* de Coleridge : tracer l'absence

De 1794 à 1834, Coleridge a tenu à l'abri des regards des carnets, qui ont depuis été publiés grâce aux travaux de recherche d'une universitaire canadienne, Kathleen Coburn. Ses quelque 70 carnets, qui représentent environ 800 pages de notes et 7000 entrées, sont regroupés dans cinq tomes, et chacun est accompagné d'un volume explicatif qui retrace les sources des citations, traduit les passages en grec, en latin, et décode les passages cryptés. Coleridge considérait ses carnets, qu'il qualifiait de « fidèles compagnons », comme le reflet du cheminement de sa pensée : « the history of my own mind for my own improvement ».¹ Les *Notebooks* ne sont pas une entreprise autobiographique, une tentative de construction d'une identité narrative stable. Les fragments sont de véritables éclats de pensée, des traces de la formation d'une pensée qui s'achemine vers la vérité, comme il le souligne dans une note : « If any Stranger should light on this [...] let him read them not as asserted truths, but as processes of a mind working toward truth ».² L'écriture des *Notebooks* témoigne d'une volonté persistante de retrouver une communion parfaite entre le soi, la nature en tant qu'acte divin, et le verbe, c'est-à-dire de reconquérir cette unité originelle et perdue de l'être-au-monde. Les *Notebooks* s'adosent à la création poétique de Coleridge dans cette quête d'une vérité ou d'un quelque chose, enfoui ou perdu. C'est en ce sens qu'ils sont porteurs d'une trace. La trace renvoie toujours à une absence, à un insaisissable, que l'espace graphique des *Notebooks* composé de mots et de cette langue purement visuelle spécifique au carnet (constituée entre autres par le trait, l'esquisse, la biffure, l'effacement, la tâche, la composition de la page, le blanc) s'efforce de circonscrire. Cependant, il y a un glissement de cette notion de trace au fil des carnets en lien avec le rapport du poète

Kimberley Page-Jones

au monde naturel. Dans les premiers carnets de Coleridge (de 1794 à 1802), la trace renverrait plutôt à l'idée d'une volonté de saisir le divin au sein de la nature, donc d'inscrire par la poétique l'acte de perception du monde naturel. Toutefois, l'acte de voir chez Coleridge, et peut-être plus généralement chez les romantiques, se nourrit d'ambiguïté et de réversibilité. Car ce quelque chose qui serait d'essence divine semble renvoyer constamment à la trace de la Chose, toujours absente, celle qui fonde l'existence mélancolique.

Dans un premier temps, nous souhaiterions présenter les spécificités d'une écriture qui ne se laisse appréhender par aucun cadre générique. Les *Notebooks* de Coleridge sont à la fois, mais jamais uniquement, carnets de bord, cahiers d'écrivains, mémoranda, journal intime, carnets d'esquisse, laboratoire d'écriture... L'image poétique dans les *Notebooks* établit une étroite corrélation entre les mouvements de la vie, de la pensée et de l'écriture et c'est peut-être par le biais de l'image qu'il nous est permis de tenter de définir les principes d'une poétique de la relation³ qui caractérise cette écriture si foisonnante et si disparate.

D'autre part, le lieu a une place prépondérante dans les *Notebooks*. Si l'écriture y est une écriture de soi, elle s'inscrit constamment en rapport avec le lieu. En témoigne l'importance de l'écriture descriptive dans ses carnets. Comment se donne-t-elle à lire comme transcription littéraire de l'expérience d'un lieu ? Et comment au fil du temps et des lieux traversés cette empreinte se mue-t-elle en une trace de l'absence ?

Les *Notebooks* sont riches d'observations, souvent très minutieuses, sur le monde naturel : la forme des plantes, leur mouvement, leur reflet. Le regard du poète est toujours en quête d'objets naturels pour illustrer ses concepts philosophiques. Ainsi, une image récurrente poétise le principe fondateur de la poésie coleridgienne : l'union des contraires. « Sameness in a Waterfall, in the foam Islands of a fiercely boiling Pool at the bottom of the Waterfall, from infinite Change. »⁴ « Sameness » et « Change » : l'immutabilité et le changement co-existent au sein du

mouvement de la cascade. De même, le primat de l'unité trouverait peut-être une résolution paradoxale dans l'écriture à la fois éclatée et fertile des *Notebooks* que symbolise l'image des îlots d'écume au cœur de l'eau tourbillonnante. Par leur mobilité et leur ouverture, les carnets s'efforcent sans cesse de mettre en relation les objets naturels, le soi et l'écriture dans toute leur richesse. Les fragments, à l'instar d'un archipel, sont liés à un tout mais dans une relation qui ne cherche ni à exclure ni à totaliser.

Une autre image dans les *Notebooks* établit un lien entre le mouvement de la vie, de la pensée et de l'écriture par l'image du polype. Le polype, ou poulpe d'eau douce, à la lisière du monde végétal et animal, se fait l'emblème chez Coleridge du mouvement de sa pensée. Coleridge était fasciné par la structure de cet organisme – un entrelacs de tentacules avec une autonomie propre mais rattaché à un corps principal – et par son pouvoir régénérant. Il voyait dans cette image le reflet d'une pensée idéale : « my Thoughts, my Pocket-book Thoughts at least, move like a pregnant Polypus in sprouting Time, clung all over with young Polypi each of which is to be a thing of itself – and every motion out springs a new twig of Jelly-Life. »⁵ Tout comme ses pensées, les fragments – qu'ils soient observation, image, réflexion ou citation – se rattachent à son primat, mais avec cette capacité à rayonner et à semer d'autres images ou réflexions afin d'enrichir le tout. Dans cet entrelacs de fragments s'ébauche une « poétique de la relation » qui souhaite rendre compte, ou mieux connaître, la richesse et la complexité de la vie, du monde et de l'autre : ne pas voir le monde comme un tout dont chaque partie serait dépendante et donc subordonnée à une unité principale, mais appréhender la vie et l'autre par un regard et une écriture nourris de cette énergie « polypienne ».

Lire les *Notebooks* permet d'appréhender la parole de Coleridge d'une façon autre. Il a souvent été perçu comme un poète qui s'est peu à peu réfugié dans les sphères abscones de la métaphysique. Néanmoins, ces écrits témoignent d'un incroyable appétit du monde – « We can only live by feeding abroad »,⁶ écrivait le poète – même après

Kimberley Page-Jones

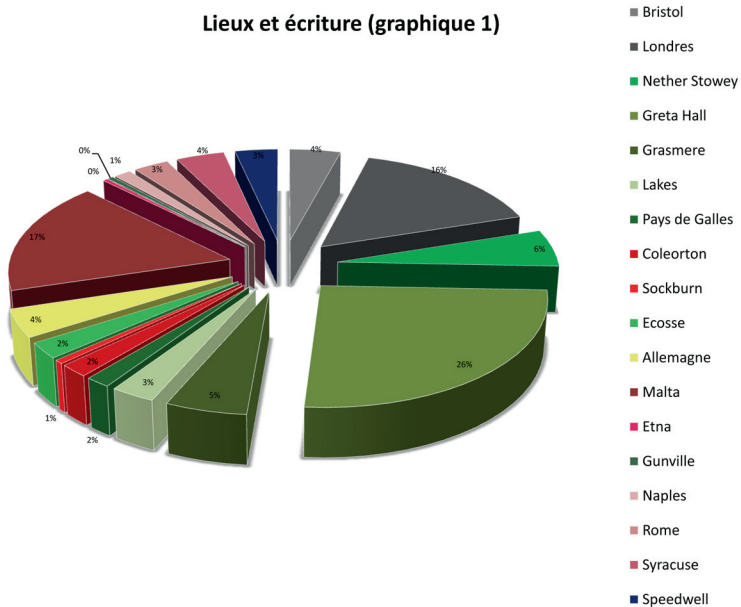
la rupture de 1802 poétisée par « Dejection : an Ode ». Les carnets de 1794 à 1807 étaient principalement des carnets de marche et de voyage. Coleridge, tout comme Wordsworth, était un marcheur invétéré : il avait arpenté, en compagnie des Wordsworth et seul, le pays de Galles, le Devon, la région des Lacs, l'Écosse, mais également des contrées étrangères, notamment l'Allemagne, la Sicile et Malte. L'écriture de ces années est essentiellement nomade et le monde naturel est l'objet d'étude privilégié : « I have bought a little Blank Book, and portable Inkhorn – as I journey onward, I ever and anon pluck the wild Flowers of Poesy – “inhale their odours awhile” – then throw them away and think no more of them – I will not do so! »⁷

L'écriture chez Coleridge est donc élan, ouverture, essor, plutôt que repli sur soi dans la mesure où elle témoigne de ce plaisir de pérégriner (« as I journey onward »), de s'ouvrir à la texture du monde. Si le temps conditionne la morphologie intérieure du journal intime, le lieu serait à notre sens fondateur d'une poétique des *Notebooks*. Se pose dès lors la question de savoir comment le lieu façonne l'écriture ? Quelle empreinte dépose-t-il sur les pages des carnets ? Comment influe-t-il sur l'écriture de soi, sur la construction d'une identité narrative ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de « mesurer » la quantité d'écriture en rapport avec chaque lieu et d'en dégager leur substance littéraire.

Dans *Le Moi des Demoiselles*, Philippe Lejeune considère le rythme comme une clé de lecture fondamentale des écritures journalières de soi. Il évoque l'idée d'une « rythmanalyse »⁸ qui permettrait de visualiser le tempo de chaque écriture personnelle et ainsi de la rattacher aux événements de la vie de l'écrivain. Les *Notebooks* de Coleridge ne possèdent pas les spécificités du journal intime, à savoir une datation régulière et une écriture qui scrute l'intime. Et pourtant, le carnet obéirait, à notre sens, à la même logique répétitive que le journal intime. Si de prime abord l'écriture semble éclatée et disparate, une lecture attentive permet de relever la récurrence d'un certain nombre de thématiques et de fonctions. Nous avons ainsi défini sept catégories (la poétique, le descriptif, la citation, la réflexion, l'intériorité, l'évènement

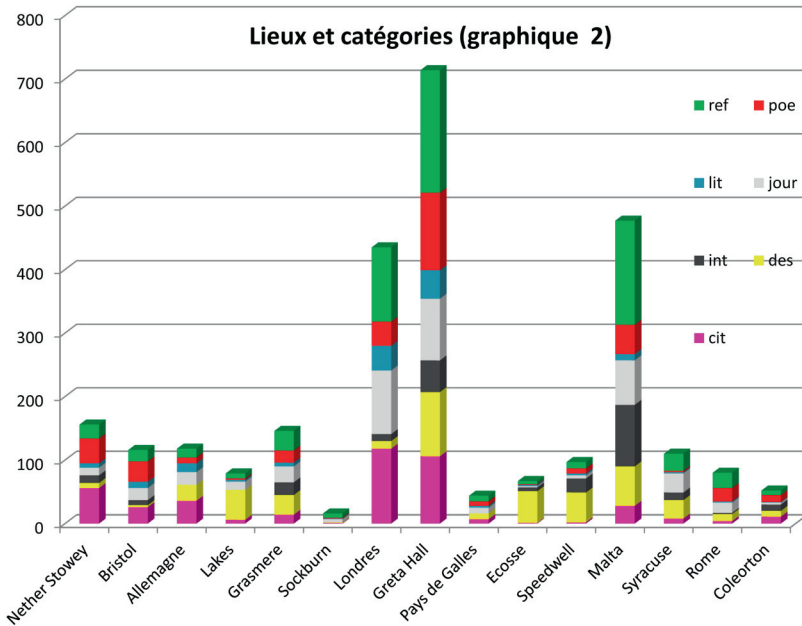
et la fonction littéraire [projets d'œuvre]) qui nous semblaient pouvoir réunir l'ensemble des fragments.

Nous avons élaboré une base de données nous permettant d'étudier, non seulement le mouvement d'ensemble de l'écriture de 1794 à 1807, mais également les fluctuations et le tressage bien particulier de l'écriture en fonction de données temporelles et spatiales. Pour chaque fragment (3300 au total), nous avons déterminé une fonction d'écriture, un lieu, une période d'écriture (semestrielle), la présence ou non d'une date, et la dimension nomade ou sédentaire du fragment. Le projet rythmanalytique nous a ainsi permis de mettre en évidence la prédominance de certains lieux d'écriture : notamment Greta Hall, le lieu de résidence de Coleridge à Keswick de 1800 à 1803 (26 %), Londres (16 %) et Malte, lieu d'exil de 1804 à 1807 (17 %).



La rythmanalyse nous a également permis de visualiser des spécificités d'écriture pour chaque lieu.

Kimberley Page-Jones

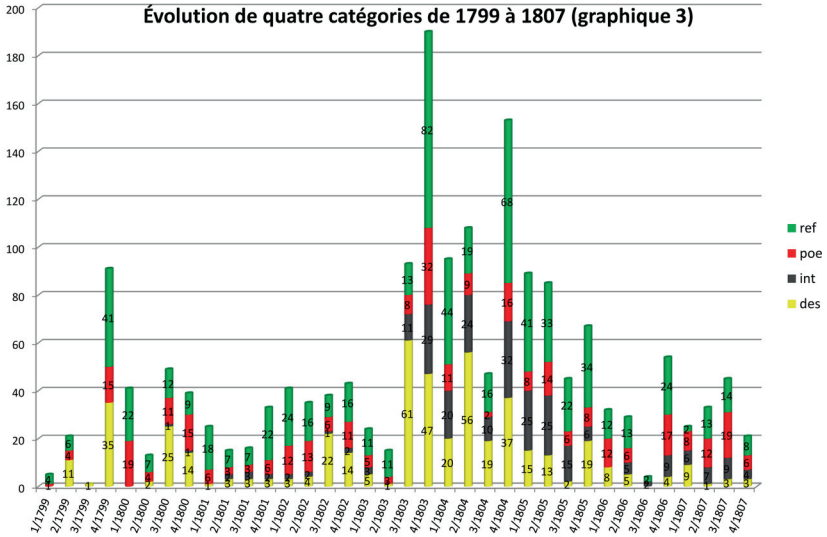


Ainsi, les lieux « naturels » (la région des Lacs, Grasmere [où résidaient les Wordsworth], Greta Hall [où vécut Coleridge de 1800 à 1803], l'Écosse [arpenté en compagnie des Wordsworth en août 1803]...) sont les lieux de l'écriture descriptive (colorée en jaune) qui tissent des rapports complexes entre le soi et le désir. Un des objectifs de ce projet était de pouvoir dégager ce que Coleridge s'efforce de nommer dans « Dejection » :

A grief without a pang, void, dark, and drear,
 A stifled, drowsy, unimpassioned grief,
 Which finds no natural outlet, no relief,
 In word, or sigh, or tear —⁹

Selon nous, ces points de douleur confèrent à la rythmique des *Notebooks* une tonalité bien particulière. Certains lieux conditionnent l'émergence de ces traces d'une absence indéfinissable. L'intériorité (colorée en gris), mise à distance jusqu'en 1803, devient ainsi une constituante majeure de l'écriture diaristique à son retour d'Écosse.

Le graphique¹⁰ suivant met en relief le déploiement concomitant de l'écriture diaristique et de l'écriture de l'intériorité en 1803 et en 1804 :



Coleridge est alors installé à Greta Hall à Keswick dans la région des Lacs. Il quittera ces lieux en avril 1804 pour effectuer un long voyage en Méditerranée. L'écriture descriptive s'infléchit peu à peu vers le monde intérieur, vers l'intime de l'être, en quête d'un quelque chose qui se dérobe au regard. Le célèbre fragment de Malte suggère cette inversion du dehors et du dedans :

In looking at objects of Nature while I am thinking, as at yonder moon dim-glimmering thro' the dewy window-pane, I seem rather to be seeking, as it were *asking*, a symbolical language for something within me that already and forever exists, than observing anything new.¹¹

À cette époque bien précise, de nombreux fragments sont rédigés la nuit, à la fenêtre de son bureau ou dans la cabine du navire Speedwell qui le mène à Malte. Dans son étude sur l'espace, Michel De Certeau note la fonction bien particulière, dans l'expérience littéraire, de la vitre

Kimberley Page-Jones

qui inverse l'immobilité du dedans et du dehors. La « glace de verre »¹² a, selon lui, une fonction paradoxale, car elle isole le sujet, le coupe du monde, de ses bruits et de ses rythmes : « L'isoloir produit des pensées avec des séparations. [...] Il faut cette coupure pour que naissent, hors de cette chose mais pas sans elle, les paysages inconnus et les étranges fables de nos histoires intérieures. »¹³

« Hors de cette chose mais pas sans elles », voilà bien toute l'ambiguïté de cette nouvelle expérience de l'espace qui fait resurgir l'angoisse. Séparé du dehors, le poète s'en nourrit visuellement, et uniquement par le biais de l'œil, pour entrevoir un espace jusque-là tenu à distance dans les *Notebooks* : « les paysages inconnus et les étranges fables de nos histoires intérieures ». La vitre de son bureau ou le hublot de la cabine du navire viennent se substituer au corps, en tant qu'écran, entre l'être et les objets naturels. C'est dans ces lieux que Coleridge développe ce que Christian La Cassagnère a nommé une poétique du nocturne, c'est-à-dire une poétique qui tente de déchiffrer, dans l'opacité de la nuit, un quelque chose qui se dérobe sans cesse au regard : « something within me that already and forever exists ».

Quelle consistance l'écriture peut-elle donner à ce quelque chose qui demeure toujours de l'ordre de l'absence, cette trace d'un insaisissable qui constitue la quête du poète romantique ? Le fragment de Malte, cité précédemment, pose l'image poétique comme tentative de saisie de cette intimité profonde : « yonder moon dim-glimmering ». L'adjectif « dim-glimmering » évoque une saisie ambivalente de l'objet dans la mesure où il réunit deux adjectifs aux sens contraires : l'adjectif « dim » définissant une lueur difficile à discerner : « not shining brightly or clearly »¹⁴ mais également quelque chose d'enfoui qui revient difficilement à la mémoire : « not clearly recalled or formulated in the mind ».¹⁵ L'adjectif « glimmering » évoque également une lueur pâle et fragile, mais qui, contrairement à l'adjectif « dim », ne reste pas dans l'obscurité, mais cherche à percer : « shine faintly with a wavering light ».¹⁶ Les deux adjectifs soudés par un trait d'union qualifie par un seul terme l'image ambivalente de la lune, entre scintillement et

assombrissement. L'image de l'objet naturel semble en effet toujours offrir deux lectures, deux « versions de l'imaginaire » pour reprendre les termes de Blanchot : « [...] ce fait que l'image peut certes nous aider à ressaisir idéalement la chose, qu'elle est alors sa négation vivifiante, mais que, au niveau où nous entraîne la pesanteur qui lui est propre, elle risque aussi constamment de nous renvoyer [...] à l'absence comme présence ».¹⁷ L'ambiguïté de l'image pose à notre sens la question de l'acte de voir chez les romantiques et révèle le caractère extrêmement ténu qui existe entre la contemplation de l'objet en tant que saisie d'un Idéal (cet élan vers le Divin) et la fascination qu'exerce ce même objet, mais qui obéit à une trajectoire contraire, car « ce qui nous fascine, nous enlève notre pouvoir de donner un sens, abandonne le monde, se retire en-deçà du monde et nous y attire ».¹⁸

Les *Notebooks*, comme reflet de la pensée coleridgienne, se font ainsi le témoin de cette oscillation permanente entre le sentiment fulgurant d'une intuition du divin en soi et l'effondrement du soi dans « le milieu indéterminé de la fascination ». Le regard du poète romantique est en effet fasciné par ce quelque chose d'insaisissable qui demeure hors de portée. Coleridge l'évoque, de manière coupable, lorsqu'il fait l'aveu du réconfort que lui apportent les rêveries d'opium :

the wilful turning away of the eye to dreams imperfect, that float like broken foam on the sense of the reality, and only distract not hide it, these are the wretched & sole Comforts, or rather these are the hard prices, by which the Armistice is accompanied & paid [...] Meanwhile the habit of inward Brooding daily makes it harder to confess the Thing, I am, to any one.¹⁹

Les *Notebooks* joueraient un rôle prépondérant dans ce besoin de restaurer une plénitude perdue, ou du moins de redonner une consistance au sujet d'écriture :

Ah! dear Book! Sole Confidant of a breaking Heart, whose social nature compels *some* Outlet. [...] Hence I deduce the habit, I have most unconsciously formed, of *writing* my inmost thoughts – I have

Kimberley Page-Jones

not a soul on earth to whom I can reveal them – and yet
“I am not a God that I should stand alone.”
and therefore to you, my passive, yet sole [true &] unkind friends I
reveal them.²⁰

Par personnification, les carnets sont élevés au rang de fidèles compagnons, d’ uniques amis. Destinataires privilégiés d’un dialogue impossible, ils viendraient dès lors se substituer au monde naturel et à l’autre dans une ultime tentative pour créer un objet propre qui lui permettrait d’effectuer le travail d’un deuil impossible.²¹ La rythmanalyse nous a en effet permis de mettre en évidence le déploiement de l’écriture diaristique à des moments de profond désespoir. Le texte des carnets tenterait alors de figurer inlassablement cet objet perdu : « why this anguish – this Sickness, this sickly pang, this dying away ».²² Lorsque la plénitude cède le pas à ce mode d’être-en-creux, la fonction des carnets serait peut-être de tenter d’extraire et de conserver une trace de ce sentiment de vide. Toutefois, comment dire l’absence de ce qui ne peut être représenté, car n’a jamais été ? Contrairement au deuil qui est tourné vers un objet identifiable, la mélancolie s’efforce de donner corps à un quelque chose qui ne s’est pas passé, à un blanc psychique dans la constitution du sujet. Le mélancolique porte en lui un point inaccessible que Coleridge évoque sous divers signifiants dans ses carnets : « blank heart », « cold hollow spot », « pang », « yearning », « vacancy », « the mere Horror of blank naught-at-all ». Comment circonscrire par l’écriture ce non-lieu psychique qui fonde le vécu du mélancolique ? Comment tracer la présence d’une absence ?

À plusieurs reprises, Coleridge tente de mettre en mots l’expérience mélancolique, ce sentiment d’hémorragie du soi pris dans un mouvement tourbillonnaire. Coleridge le représente par l’épreuve du vortex : « Whirled about without a center – as in a nightmair – no gravity – a vortex without a center ».²³ L’absence de centre mise en relief par l’anaphore « without a center » va au-delà d’une sensation de dispersion du sujet. Selon Georges Poulet, « le romantique est un être qui se découvre centre ».²⁴ La perte du centre figure dès lors son anéantissement. La syntaxe hachée et la succession de fragments de phrases sans verbe d’action ni sujet renforcent le sentiment

de morcellement. Une force « décentrante », subversive, œuvre à l'annihilation du « soi ». Le fragment opère une fusion entre le non-lieu contemplé, le vide, et le sujet fasciné : le sujet devient lui-même ce vortex. Ce fragment renverrait à une pure négation de l'existence, qu'il avait déjà évoquée en 1803 par la même métaphore, mais comme tenue à distance :

As he who passes over a bridge of slippery uneven Stones placed at unequal distances, at the foot of an enormous waterfall, is lost, if he suffer his Soul to be whirled away by its diffused every where nowhereness of Sound / but must condense his Life to the one anxiety of not Slipping, so will Virtue in certain Whirlwinds of Temptations.²⁵

Le vortex est une image récurrente dans l'écriture des Carnets qui dit cette expérience de la dés-identité, expérience qui vient pulvériser toutes les formes et signifier cette aspiration par le vide qui est aussi une aspiration au vide : « As if we were in some great sea-vortex, every moment we perceive our ruin more clearly, every moment we are impelled towards it with greater force ».²⁶

Paradoxalement, il y a un dynamisme créateur dans l'écriture de cette force qui tente de rendre le « je » au neutre, à l'impersonnel. C'est, à notre sens, ce qu'il évoque plus ou moins inconsciemment dans un fragment rédigé dans la calèche qui le mène à Londres en 1799, juste après sa toute première rencontre avec Sara Hutchinson. Son regard est attiré par un vol d'étourneaux et surtout par les tracés qu'il dessine dans le ciel :

Starlings in vast flights drove along like smoke, mist, or anything misty (without) volition – now a circular area inclined (in an) arc – now a globe – (now from a complete orb into an) ellipse & oblong – (now) a balloon with the (car suspend)ed, now a concaved (sem)icircle & (still) it expands & condenses, some (moments) glimmering & shivering, dim & shadowy, now thickening, deepening, blackening! –²⁷

Kimberley Page-Jones

Ce passage a parfois été interprété comme la définition de l'imagination créatrice. Kathleen Coburn note que le passage est partiellement taché et effacé et les segments entre parenthèses sont des conjectures. Le visible vient en un sens redoubler le lisible et accentuer le caractère indéterminé, informe de l'image. L'agent (les étourneaux) semble en effet disparaître dans la suite de formes et de mouvements. Entre expansion et condensation, diffusion et opacité, cette image du mouvement traduit bien l'extrême ambiguïté de l'image et de la pensée, jamais fixées, sans cesse menacées par la réversibilité du sens. À la fois représentation d'une pensée libre, sans attaches, elle évoque également cet espace menaçant, sans bornes, ce trou noir dans lequel s'abîme la pensée du mélancolique : « now thickening, deepening, blackening! »

Si les *Notebooks* ne permettent pas de redessiner les contours d'une identité, ils se constitueraient peut-être en une forme d'exutoire pour affronter l'angoisse de penser qui est au cœur de l'expérience mélancolique. D'où le statut problématique de cette écriture fragmentée, qui vient se substituer à l'œuvre. Selon Béatrice Didier, spécialiste des écritures de soi, elle ne serait qu'une « rêverie qui tourne à vide », « la trace d'un manque ». ²⁸ Néanmoins, cette écriture serait porteuse d'une certaine résilience, d'une volonté d'affronter le vide pour en extraire une trace. La rythmanalyse, dont le principe fondateur est l'expérience du lieu, n'a porté que sur les deux premiers tomes des *Notebooks*, car le lieu, et plus spécifiquement l'espace naturel, est absent des carnets du tome trois (1807-1819). Hélène Prigent, spécialiste de la mélancolie, a écrit que « la mélancolie indiquerait l'inexistence essentielle d'un pays auquel l'individu puisse s'attacher ». ²⁹ Au fil du temps, la trace se substitue à l'empreinte pour signifier l'absence de ce lieu qui peut assurer l'unité de l'être-au-monde. Les carnets de l'après-Malte ne seraient-ils pas dès lors une tentative de dessiner les contours d'une poétique de la trace où l'espace naturel cède le pas à l'ombre, au reflet et à l'écho ?

Kimberley Page-Jones
Université de Bretagne occidentale

notes

- ¹ Kathleen Coburn et Anthony Harding (dir.), *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, Londres, Routledge & Kegan Paul, coll. « Bollingen Series ». Il sera fait référence aux fragments des *Notebooks* par l'acronyme NB suivi du numéro du fragment qui apparaît dans l'édition Bollingen. NB 2368.
- ² NB 6450.
- ³ Une « poétique de la relation » au sens où l'entend l'écrivain Edouard Glissant, « Poétique latente, ouverte, multilingue d'intention, en prise avec tout le possible », une poétique qui « s'ouvre à la complexité fluctuante du monde » (Edouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, 44).
- ⁴ NB 1725.
- ⁵ NB 2431.
- ⁶ NB 3420.
- ⁷ Leslie Griggs (dir.), *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, Oxford, Oxford University Press, 2002, 50.
- ⁸ Philippe Le jeune, *Le Moi des Demoiselles*, Paris, Le Seuil, 1993, 66-67.
- ⁹ *PW*, « Dejection, an Ode », *Coleridge Poetical Works*, E. H. Coleridge (dir.), Oxford, Oxford University Press, 1980, 364, vers 21-24.
- ¹⁰ Légende des abréviations : réflexion (ref), poétique (poe), projet d'œuvres (lit), journalier (jour), intériorité (int), descriptif (des), citation (cit).
- ¹¹ NB 2546.
- ¹² Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, 167.
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ Judy Pearsall (dir.), *New Oxford Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, 353.
- ¹⁸ *Ibid.*, 29.
- ¹⁹ NB 3078.
- ²⁰ NB 3325.
- ²¹ Jacques Hassoun, *La cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion, 1997. Dans cet ouvrage, l'auteur s'attarde spécifiquement sur la question de l'addiction, essentiellement aux drogues, qui viendrait, selon lui, remplacer l'objet absent, ce « je-ne-sais-quoi » de l'univers mélancolique qui ne peut être mis en mots car il ne s'est jamais présenté. L'addiction serait dès lors une tentative obstinée et désespérée de dessiner les contours de l'inexistant.
- ²² NB 4032.
- ²³ NB 4004.
- ²⁴ Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, 136.
- ²⁵ NB 1706.

Kimberley Page-Jones

- ²⁶ S. T. Coleridge, « Letter to J. H. Green », *Letters of Samuel Taylor Coleridge*, Cambridge, Riverside Press, 768.
- ²⁷ NB 582.
- ²⁸ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, 132.
- ²⁹ Hélène Prigent, « Mélancolie antique : une philosophie de l'image ? », in *De la mélancolie. Les entretiens de la Fondation des Treilles*, Paris, Gallimard, 2007, 90.

Λμζ ZAPATA-REINERT

Esthétique du symptôme : quand la trace se fait désir

*Chaque pulsion de mon corps est trace enregistrée,
comptée. La fièvre – l'amour, la douleur, le délire –
multiplie la trace. La trace est liée à l'être, à l'essence,
comme au vide dont elle pourrait être la sonorité.*

E. Jabès, *Le Livre des marges*

Préambule

La question de la trace est incontournable dans le domaine de la clinique psychanalytique dès lors que le désir lui-même y est défini comme tendance à retrouver une satisfaction. Les modes d'inscription de la satisfaction, leurs effets, la façon dont chaque sujet construit son histoire subjective posent des problèmes essentiels à la clinique et touchent le devenir même de la pulsion, la constitution de l'inconscient, la question des origines ainsi que le problème de la causalité. En effet, l'approche psychanalytique interroge les phénomènes normaux ou pathologiques à partir de la fonction de la réalité psychique inconsciente où le fantasme prend le pas sur la réalité matérielle, en cela cette approche vise la vérité subjective et le rapport de chaque sujet à l'histoire. La fantaisie et la fiction viennent ici occuper une place de choix, car elles permettent de traiter le réel de la pulsion et de construire une façon de se rapporter au monde.

Explorer la trace dans l'approche psychanalytique permet ainsi de mettre en évidence une conception de l'histoire et du temps propres à la subjectivité. Cette conception affirme que l'histoire pour un sujet n'est pas faite d'une succession d'événements, mais de traces réactivées ou pas par l'ensemble des expériences vécues. Il s'agit là de la logique

Luz Zapata-Reinert

temporelle du sujet de l'inconscient. Cliniquement, cela veut dire que la cause du symptôme n'appartient pas au passé, mais à un présent qui réinvestit le souvenir pour le projeter dans le futur. Cela nous indique que le symptôme, de même que la trace, est à envisager dans un devenir toujours *indécidable*, à la façon d'une phrase qui ne délivre son sens que rétroactivement, c'est-à-dire une fois qu'elle est prononcée. Ce mouvement qui va de l'esthétique à la vérité subjective participe ainsi d'un positionnement éthique.

La trace : entre souvenir et fantasme

La question de la trace habite la psychanalyse dès sa naissance. Sigmund Freud l'évoque dès les débuts lorsque, utilisant un modèle neurologique, il s'intéresse aux traces des événements vécus. Il parle alors des traces mnésiques et propose une organisation stratifiée de la mémoire : un événement s'inscrit dans différents systèmes de mémoire et les souvenirs se rangent selon différents modes de classification ; par ordre chronologique, par liaisons en chaînes associatives, par degré d'accessibilité à la conscience.

La trace renvoie à ce moment-là au sens de frayer un chemin. La trace mnésique chez Freud est alors frayages au pluriel, un peu à la façon d'un ruisseau se frayant des passages divers et marquant le terrain. Il s'agit donc des voies qui seront empruntées de préférence à l'occasion de nouveaux passages. De ce point de vue, la trace n'est jamais seule, mais toujours en relation avec d'autres traces. Aussi, la trace est un processus dynamique que Freud associe à une charge affective qu'il nomme libido. La libido étant une énergie capable d'augmentation, diminution, déplacement, décharge, et s'étalant sur les traces mnésiques (un peu comme une charge électrique à la surface des corps).¹

Mais le travail sur la trace est aussi, et surtout, le moment pour Freud d'élaborer les liens du sujet à l'autre. L'autre laisse sa trace dans le sujet d'abord par sa présence et par la satisfaction que le sujet y découvre. L'absence de l'autre primordial, la mère ou son substitut, sera vécue par le sujet comme une perte, perte de l'autre et perte d'une

satisfaction lié à cet autre. Cette dynamique de présence-absence est à l'origine d'une tendance psychique : la tendance à retrouver. C'est la première définition freudienne du Désir. Tendance à retrouver une première satisfaction liée à un objet perdu, tendance à s'orienter vers l'objet comme s'il était encore présent.²

Ainsi, se fait jour une autre trace, trace de l'absence, qui introduit le sujet à une dynamique du désir. Mais ce qui permettra au sujet d'entériner la perte de l'objet est la formation d'un *fantasme*, une représentation imaginaire de cet objet.³ Le fantasme est l'effet de ce désir archaïque de retrouver l'objet, c'est une première *fiction inconsciente*, qui permet au sujet de supporter l'absence tout en construisant une dimension parallèle, une « autre scène », dit Freud.

Dès lors, dans le travail de remémoration qu'une psychanalyse se propose, il est nécessaire de considérer que le fantasme, par la force du désir inconscient qu'il comporte, remodèle l'expérience vécue et le souvenir. De ce point de vue, le *désir* n'est pas en relation avec un objet réel, mais avec la trace de l'objet remaniée et ravivée dans le fantasme.

La déduction par Freud d'un fantasme au cœur de la vie psychique marque un tournant dans la psychanalyse. Il est contraint d'élaborer le fantasme comme une solution du sujet face à la revendication pulsionnelle et renonce ainsi à l'objectif qu'il s'était donné jusqu'alors dans la cure : combler les lacunes de la mémoire, retrouver tous les souvenirs. Ce tournant dans la psychanalyse se caractérise par le constat clinique que *la réalité psychique*, fondée sur le fantasme, prime dans la vie du sujet et s'impose à la *réalité matérielle*.⁴ Freud renonce alors à un idéal scientifique d'exactitude pour s'intéresser d'emblée au domaine de la *vérité subjective*.

Afin d'approcher et déconstruire la place et la fonction du fantasme (ainsi que de tout ce qui relève de la *fantaisie*), Freud engage le sujet dans la cure à mettre sur le *même plan la réalité et la fantaisie* et à ne pas se préoccuper de savoir si les événements tels qu'il les raconte sont vrais ou faux, car il s'agit de privilégier ce qui y apparaît comme *réel* pour le sujet lui-même.⁵

Luz Zapata-Reinert

Signalons toutefois, que la vérité, même si elle est subjective, implique l'autre comme partenaire dans sa construction. C'est toujours dans la perspective de cette présence/absence de l'autre que le sujet se rapporte au monde.

Prenons cette histoire juive évoquée par Freud dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* :

Dans une gare de Galicie, deux juifs se rencontrent dans un train. "Où tu vas ?" demande l'un. "À Cracovie", répond l'autre. "Regardez-moi ce menteur !" S'écrie le premier furieux. "Si tu dis que tu vas à Cracovie, c'est bien que tu veux que je croie que tu vas à Lemberg. Seulement, moi je sais que tu vas vraiment à Cracovie. Alors pourquoi tu mens ?"⁶

Le sérieux de cette histoire concerne la vérité qui y est en jeu, et notamment le fait qu'il n'y a pas de vérité absolue, mais qu'elle est fonction d'une relation à l'autre moyennant un troisième terme réel qui échappe. Jacques Lacan dira de la vérité qu'elle « ne peut que se mi-dire »⁷ évoquant par là ce réel au cœur de la vérité qui reste toujours insaisissable. Réel et réalité sont donc à distinguer. En ce qui concerne la trace, nous pouvons dire quelque chose de similaire : la trace convoque un réel pour le sujet, mais son interprétation nous introduit dans les paradoxes du mensonge et de la vérité.

Venons-en au symptôme. Le symptôme est trace, mais trace de ce qui a été effacé. C'est là sa caractéristique.⁸ Le refoulement est, de ce point de vue, l'effacement d'un souvenir : le symptôme témoignant de l'échec de cet effacement. Donc nous souffrons d'un ratage de l'effacement, d'un « ratage d'oubli ».⁹ Mais cet échec de l'effacement est à la fois une réussite puisque le refoulé se fraie malgré tout un chemin à travers une transfiguration, un déguisement qui permet de mi-dire ce qui est insoutenable. La question du symptôme touche le problème de la vérité subjective et de ses possibles figurations.

L'inconscient esthétique et les « deux modèles de la trace »

L'intérêt de Freud pour la littérature, l'art, mais aussi pour les mythes et légendes de la tradition populaire, vise à repérer la façon dont ce qui ne peut pas être pensé, ce qui est inconscient, trouve un mode de présence dans le domaine sensible. Sur ce point, le philosophe Jacques Rancière nous apporte son éclairage :

[...] si la théorie de l'inconscient est formulable, c'est parce qu'il existe déjà, en dehors du terrain proprement clinique, une certaine identification d'un mode inconscient de la pensée, et que le terrain des œuvres de l'art et de la littérature se définit comme le domaine de l'effectivité privilégiée de cet inconscient.¹⁰

Avec la tragédie d'Œdipe, Freud capte d'abord son efficacité dramatique universelle,¹¹ efficacité qui ne s'explique que par le fait qu'elle rejoint des tendances dramatiques semblables dans les pulsions éprouvées par l'enfant. Devant ses pulsions, l'enfant est comme Œdipe : il sait sans savoir.

Rancière propose de définir la « *révolution esthétique* » par cette identité des contraires. Le propre de l'art, dit-il, est « *d'être l'identité d'une démarche consciente et d'une production inconsciente, d'une action voulue et d'un processus involontaire, en bref l'identité d'un logos et d'un pathos* ». ¹²

Cette idée de l'esthétique propose de considérer que « *le sensible est le lieu d'une identité des contraires [...] le lieu d'une pensée qui ne pense pas* »¹³. Dans ce territoire, Freud n'est donc pas le seul explorateur. L'espace entre la science positive et la croyance populaire n'est pas vide, il est occupé par ce que Rancière appelle « *L'inconscient esthétique* ».

L'intérêt de Freud pour les créateurs littéraires, les artistes, les poètes, qu'il considère comme des alliés précieux, réside dans le fait qu'en matière de formations singulières du psychisme et de leurs ressorts, leur savoir est en avance sur celui des psychanalystes.

En ce qui concerne les productions artistiques, Freud – nous dit Rancière – ne cherche pas à établir une « *étiologie sexuelle des phénomènes de l'art* ». Il demande à l'art et à la poésie de

Luz Zapata-Reinert

[...] *témoigner pertinemment en faveur de la rationalité profonde de la "fantaisie" [...] d'intervenir sur l'idée [...] que l'art fait jouer les rapports du savoir et du non-savoir, du sens et du non-sens, du logos et du pathos, du réel et du fantasmatique.*¹⁴

C'est le contenu inconscient révélé par les oeuvres d'art qui intéresse la psychanalyse. Ce contenu apparaît au spectateur sous la forme d'une énigme : énigme du fantasme du créateur, qui fait écho au fantasme du spectateur.

Rancière nous indique ici un point polémique entre le romancier et le psychanalyste : l'enjeu de la confusion du fictionnel et de la réalité.¹⁵

La possibilité d'aller de part et d'autre de la frontière entre réalité et fiction est le propre du romancier, nous dit-il. Mais nous avons vu comment Freud propose au sujet qui parle d'en faire de même, de mettre sur le même plan la réalité et la fantaisie. Qu'est-ce qui fait donc qu'une psychanalyse n'est pas une œuvre de fiction ?

Selon Rancière, Freud répondrait à cette équivocité par la recherche d'une « univocité de l'histoire » rendue possible par la mise en évidence d'un *schéma de rationalité causal*. Cette recherche de l'enchaînement causal à l'origine des symptômes, l'agencement historique d'actions, souvenirs et savoirs, placerait Freud (toujours selon Rancière) dans une « vieille logique représentative », à mettre en opposition avec une autre logique représentative beaucoup plus moderne.

Il y a là un point essentiel pour comprendre ce que Rancière nomme les *deux modèles de la trace*. Pour préciser ces deux modèles de la trace, l'auteur part de la méthode du détail, explicitée par Carlo Ginzburg avec le paradigme indiciaire,¹⁶ dont voici un rapide rappel.

Ce paradigme, Ginzburg l'a d'abord reconnu chez Giovanni Morelli (dit Ivan Lermolieff) médecin expert en oeuvres d'art, inventeur d'une méthode d'attribution des oeuvres d'art à partir des détails inimitables comme les lobes des oreilles ou les ongles des mains, vétilles que l'on ne remarque pas, que le copiste néglige d'imiter et que pourtant chaque artiste exécute d'une manière qui le caractérise. Freud a reçu cette influence de Morelli et a trouvé sa méthode très proche de la

psychanalyse en ce qu'elle s'intéresse aussi à tous ces traits sous-estimés dont on ne tient pas compte, mais qui révèlent des choses secrètes ou cachées.¹⁷ Puis, ce paradigme indiciaire est reconnu également dans les oeuvres de Conan Doyle où l'analyse des indices est au centre de la résolution des enquêtes policières de Sherlock Holmes. Ginzburg mettra ainsi en évidence les liens paradigmatiques entre les *signes picturaux* chez Morelli, les *traces-symptômes* chez Freud, les *indices* chez Conan Doyle.

Revenons à Rancière et ses *deux modèles de la trace*. Ce paradigme indiciaire explicité par Ginzburg correspond pour Rancière à une première pratique de la méthode du détail. C'est « *le modèle de la trace que l'on fait parler, où on lit l'inscription sédimentée d'une histoire, où l'on cherche à reconstituer un processus à partir de ses traces* ». ¹⁸ Mais il y a un autre modèle de la trace, celui qui

[...] voit dans le détail « *insignifiant* » non plus la trace permettant de remonter un processus, mais la frappe directe d'une vérité inarticulable, s'imprimant sur la surface de l'oeuvre en déjouant toute logique d'histoire bien agencée, de composition rationnelle des éléments.¹⁹

Le détail comme trace énigmatique

Rancière nous indique également que ces deux modèles de la trace divisent les historiens de l'art en ceux qui privilégient l'analyse du tableau à partir de l'histoire qu'il représente ou du texte qu'il illustre (Panofsky), et ceux qui privilégient l'analyse du tableau par le détail.

Nous trouvons cette même remarque chez l'historien d'art Daniel Arasse qui s'est proposé de pratiquer une « *histoire rapprochée de la peinture* » à travers l'analyse du *détail*.²⁰ Sur ce point, Arasse affirme que sa méthode du détail s'oppose à l'idée que toute oeuvre n'aurait qu'un seul sens dominant (Gombrich). Il n'y aurait pas d'« *univocité du tableau* », mais une complexité énigmatique qui convoque l'analyste à « *préserver l'incertitude* ». ²¹

Nous avons évoqué plus haut avec Rancière la question de « *l'univocité de l'histoire* » privilégiée par Freud lorsqu'il recherche

Luz Zapata-Reinert

une rationalité causale. Nous trouvons dans la psychanalyse elle-même ces deux modèles de la trace. Chez Freud, surtout avant 1920, il y a une approche du symptôme comme trace sédimentée d'une histoire, symptôme dont il s'agit de déchiffrer le mode de formation afin de le réduire. Freud cherche alors dans l'analyse la reconstitution des conditions d'apparition du symptôme, ses coordonnées affectives, l'adresse du symptôme, la position du sujet dans le conflit sous-jacent, les forces pulsionnelles en contradiction, la cause du refoulement. Il est donc possible de discerner chez Freud une *rationalité causaliste* à l'oeuvre qui cherche à faire système. Cela donne des développements de la psychanalyse où il cherche l'exhaustion des souvenirs, où il cherche à « combler les lacunes de la mémoire ». Freud pratique ainsi la psychanalyse en homme de science de son époque.

Mais il y a dans la même psychanalyse élaborée par Freud toute une pratique de la trace comme vérité troublante, comme inquiétante étrangeté,²² énigme d'un réel qui fait irruption et se manifeste à notre insu. Ce qui ne peut pas être pensé peut être pressenti. Freud prête une attention particulière aux moments où le sujet est touché par ce qu'il ne peut pas penser, par ce qui est inconscient. Un affect qui se manifeste soudainement, une impression de « déjà-vu » ou d'irréalité de la perception, des moments où le sujet est subjugué par un tableau, une sculpture ou une pièce musicale, ce sont là autant des moments où Freud s'intéresse à la dimension esthétique de l'inconscient.

Dans la cure analytique, on pourrait distinguer deux types d'interprétation à l'instar des deux modèles de la trace. Au premier modèle de la trace, *permettant de remonter un processus*, correspondrait un type d'interprétation, celui des « constructions en analyse ». Au deuxième modèle de la trace, *frappe d'une vérité inarticulable*, correspondrait l'interprétation par la « scansion », par la coupure, mais aussi par la parole énigmatique : une interprétation qui essaie de tomber à côté du refoulée, afin d'éveiller chez le sujet sa capacité de l'articuler. Il s'agit là de deux façons possibles d'appréhender le réel dont il s'agit en analyse.

Ces deux modèles de la trace ne s'excluent pas, mais dans la pratique de la psychanalyse comme dans la pratique de l'histoire de l'art, ils partagent les analystes dans leur sensibilité et aussi dans leur possibilité d'opérer d'une façon ou d'une autre. Il y a là un enjeu pour la cure psychanalytique, qui concerne justement la capacité de préserver la liberté du sujet, de soutenir sa possibilité de subversion.

En ce qui concerne le détail, que ce soit dans un tableau ou dans le récit d'un sujet, nous retiendrons l'effet essentiel qu'Arasse lui accorde : effet dislocateur, troublant et incertain. Ce qui fait apparaître un besoin de le contrôler, de l'empêcher d'agir par lui-même. Et cela s'applique autant à l'histoire de l'art qu'à la psychanalyse. C'est que le détail montre la façon dont le réel fait irruption ; il est, comme le dit Arasse suivant Barthes, le « bruissement » de l'œuvre où nous constatons sa « puissance de fissure, de séparation ». ²³ Le détail disloque, trouble, fait irruption, fissure, sépare : il se présente alors à nous comme trace d'un réel issu d'une autre scène.

Luz Zapata-Reinert
Université de Bretagne occidentale
 EA 4050 CRPC-CLCS

Bibliographie

ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, France Culture / Denoël, 2004.

ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1996.

FREUD Sigmund, « Les modes de formation des symptômes », in *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 2001 [1915-16].

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1919].

FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de

Luz Zapata-Reinert

France, 1971 [1901].

FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1905].

FREUD Sigmund, *Naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1973 [1895].

GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le débat*, n°6, 1980, 3-44.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre X : l'angoisse*, Paris, Le Seuil, 2004 [1962-63].

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XXIII : Le sinthome*, Paris, Le Seuil, 2005 [1975-76].

LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre VIII : Le transfert*, Paris, Le Seuil, 2001 [1960-61].

LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973 [1964].

LÉON Patricia, « Le souvenir déchiré », *Psychanalyse*, Eres, n°22, 2011, 13-27.

RANCIÈRE Jacques, « Régimes, formes et passages des arts », in *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 261-262.

RANCIÈRE Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

notes

¹ Cf Sigmund Freud, « Esquisse d'une psychologie scientifique », in *Naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1973 [1895], 336 et sq.

² Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1971 [1901], 481.

³ Cf Sigmund Freud, « Un enfant est battu », in *Névroses, psychoses et perversions*, Paris, Presses universitaires de France, 1973 [1919], 219-243.

⁴ Cf Sigmund Freud, « Les modes de formation des symptômes », in *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 2001 [1915-16], 448.

⁵ *Ibid.*

⁶ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1905], 218.

⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII : Le sinthome*, Paris, Le Seuil, 2005 [1975-

Esthétique du symptôme : quand la trace se fait désir

76], 31.

- ⁸ Cf Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre X : l'angoisse*, Paris, Le Seuil, 2004 [1962-63], 76.
- ⁹ Patricia Léon, « Le souvenir déchiré », *Psychanalyse*, n° 22, 2011, 18.
- ¹⁰ Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, 11.
- ¹¹ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, 227.
- ¹² Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, *op. cit.*, 31.
- ¹³ Jacques Rancière, « Régimes, formes et passages des arts », in *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 261-262.
- ¹⁴ Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, *op. cit.*, 48, 51.
- ¹⁵ *Ibid.*, 56.
- ¹⁶ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le débat*, n°6, 1980, 3-44.
- ¹⁷ Cf Luz Zapata-Reinert, « Fonction du détail et interprétation psychanalytique », in Pascal David (dir.), *Interprétation(s)*, Rennes, Presses universitaires de France, 2010, 143-149.
- ¹⁸ Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, *op. cit.*, 58. Nous soulignons.
- ¹⁹ *Ibid.*, 59. Nous soulignons.
- ²⁰ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1996.
- ²¹ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, France culture / Denoël, 2004, 184.
- ²² Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1919], 213-263.
- ²³ Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, 387.

Deuxième partie

Les traces de l'histoire.
Identité et mémoire

Magali COUMERT

Des traces archéologiques au discours historique

Au XIX^e siècle, la formation de l'histoire comme science a accompagné le triomphe du positivisme, produisant l'image durable des historiens comme esprits positivistes et sûrs d'eux-mêmes. Pourtant, les interrogations portées par les autres sciences humaines sur la constitution du savoir ont progressivement été intégrées à leur questionnement : les historiens aussi en sont venus à s'interroger sur leur démarche, puis à porter cette interrogation, cette histoire comme problème au cœur même de leur travail, et notamment à se poser la question de leur rapport à la littérature.

La spécificité de l'enquête historique tient à son objet, à savoir, le passé humain. Nous commencerons par montrer comment les interrogations des historiens sont parties des traces du passé pour s'intéresser, finalement, au discours historique lui-même. Notre domaine de spécialité – le Haut Moyen Âge occidental, soit les V^e-X^e siècles de notre ère en Occident – n'apparaîtra que dans le choix des exemples pour illustrer ces considérations communes à toutes recherches historiques.

Les traces du passé

Pour comprendre le passé humain, l'historien s'intéresse aux traces laissés par les hommes. Elles sont inscrites dans le temps à deux niveaux, comme des traces laissées par des hommes pour l'avenir – et se pose alors la question de leurs choix – et comme des traces conservées du passé jusqu'à nos jours – et il faut alors intégrer au raisonnement les conditions de leur conservation comme de leur interprétation

Magali Coumert

contemporaine. Dans la pratique, dans le milieu des historiens, on parle pour les deux types de traces d'étude des « sources », un terme qui mérite qu'on s'y intéresse.

L'étude des sources

Dès la première année du cycle de licence d'histoire, l'étudiant apprend à opérer un classement par types de source. Dès le départ sont ainsi mis à part les objets matériels, comme les statues ou les ustensiles de cuisine, et les « sources » écrites, qui forment la base des études historiques. Parmi celles-ci, on distingue ainsi les écrits officiels, comme les décrets, les lois, les jugements, des écrits du for privé, tels les journaux intimes ou la correspondance, de manière à faire prendre conscience des différences de discours suivant l'auteur et le public visé... Par exemple, si l'on imagine le discours d'un ministre annonçant une loi, son texte final est différent du brouillon fait par son cabinet, du résumé donné par les journalistes de la presse écrite, de la présentation faite au journal télévisé, du compte-rendu que le ministre en fait dans son blog, de ce qu'il en écrit par internet à sa femme... À chaque fois, le même sujet est traité par un auteur ou pour un public différent, suivant un point de vue différent, des stratégies et des conventions propres à chaque support qu'il faut intégrer pour comprendre le sens du texte.

On ajoute ensuite les distinctions techniques suivant les types de documents écrits, par exemple, en histoire médiévale, entre charte, diplôme, notice, minute, etc. La présentation et les informations fournies par chaque type de document sont diverses et il est nécessaire d'en tenir compte pour leur compréhension. Implicitement sont ainsi séparées les sources écrites, domaine de l'historien, et les sources matérielles, présentées comme le domaine des archéologues. Une telle distinction ne relève pas d'une différence de l'objet d'étude, ainsi les châteaux du Moyen Âge sont étudiés aussi bien à travers les sources matérielles qu'écrites, mais d'une différence de compétences techniques pour leur interprétation.

Étymologiquement, l'archéologie, comme « science du passé », est l'équivalent de l'histoire et c'est d'ailleurs le sens du mot « archéologie » chez Littré.¹ Néanmoins, comme en témoigne le *Trésor de la langue française*, on définit couramment l'archéologie comme une « science qui a pour objet l'étude des civilisations humaines passées à partir des monuments et objets qui en subsistent » et on la distingue de l'histoire :

Archéologie s'oppose à histoire en tant que l'histoire étudie le passé d'après les témoignages écrits et ne commence à proprement parler qu'à partir de l'apparition de tels témoignage ; l'archéologie est une science auxiliaire de l'histoire (en tant que celle-ci est la science du passé) à partir des périodes où monuments et documents écrits coexistent.²

Depuis le XIX^e siècle, les historiens étudient donc les « sources », en distinguant sources matérielles et sources écrites, et proposent de nombreuses catégories au sein de ces dernières. Un tel classement a d'évidentes vertus pédagogiques, mais il entretient des biais méthodologiques importants, ainsi que l'a souligné Joseph Morsel.³ En effet, le terme de « source » est un choix calamiteux sur le plan épistémologique, en ce qu'il évoque un point d'origine précis et que la métaphore du cours d'eau véhicule des images de pureté, de transparence, de linéarité, de mouvement spontané. Dans l'expression courante « couler de source », on sous-entend que la source jaillit naturellement. L'emploi irréfléchi du terme de source tend donc à nier l'ensemble des opérations humaines qui ont conduit à l'existence, puis à la conservation de traces du passé.

L'expression de « sources » pour désigner les textes originaux auxquels se réfère l'historien est apparue au cours du XIX^e siècle, principalement en Allemagne⁴ quand fut débattue la question de la preuve dans la constitution d'une approche scientifique du passé. La référence à la source apporte ainsi la preuve des différents éléments de la démonstration en renvoyant au document lui-même. La référence

Magali Coumert

explicite à la source, donnée notamment dans les notes, devient la marque du discours scientifique, mais cela implique la réduction du document écrit au texte, en négligeant sa matérialité. L'anglais s'avère plus riche en permettant la distinction entre *proof* et *evidence*, c'est-à-dire la distinction entre la preuve technique et la preuve extra-technique. Néanmoins, ces termes ont l'inconvénient, comme « indice » en français, de mêler sous une même dénomination la chose et l'importance qu'on lui accorde.

La « source » est ainsi implicitement réduite au texte écrit auquel on peut se référer, en citation intégrale ou abrégée, pour démontrer la vérité de son discours sur le passé. Un tel usage du « texte » comme « source » est le fruit de l'invention de l'imprimerie, où un texte peut être recomposé à l'infini, sur chaque presse. La dématérialisation du texte est encore augmentée de nos jours avec la circulation numérique des données, où il devient parfois extrêmement complexe de repérer son origine, car il peut proliférer à l'identique sur d'innombrables pages internet. Or, considérer un texte comme « source » pose le risque de l'anachronisme, car une telle conception n'est pas celle des siècles précédents.

Dans l'antiquité, comme au Moyen Âge, le support matériel du texte est un élément déterminant. Il peut être gravé sur un support dur et former une inscription, mais le plus souvent, il a été copié à la plume sur un support souple, le parchemin. La copie à la main est une opération qui modifie nécessairement le texte recopié, à travers les inévitables fautes de copie. À ces erreurs involontaires, la plupart des copistes ajoutent des interventions conscientes, par exemple en actualisant des éléments d'une chronique en précisant la mort d'un roi postérieure à la rédaction initiale, en indiquant la date de la fin de la copie, ou bien l'équivalent contemporain d'un terme devenu obsolète, etc.

De telles interventions reflètent l'importance de la matérialité du texte, quand la copie de plusieurs centaines de pages nécessitait des centaines d'heures de copie, mais aussi la relativité de la notion d'auteur. Dans l'Occident chrétien, la vérité est en général conçue

comme transcendante et non subjective. Peu importe par exemple qu'une interprétation de la Bible soit le fait de saint Augustin, Bède ou Raban Maur, dès lors qu'il est tenu pour acquis que ces trois auteurs étaient inspirés par Dieu.

Ainsi, dans l'Antiquité comme au Moyen Âge, la Bible est le seul texte figé parce qu'il rapporte la Parole de Dieu et ne doit pas être modifié par un esprit humain. Tous les autres textes peuvent être considérés comme des textes vivants, dont le sens doit être étudié au sein de chaque manuscrit, pour comprendre les insertions et modifications dont il a progressivement fait l'objet, mais aussi la signification nouvelle qui a pu lui être donnée par le rapprochement avec d'autres textes copiés dans le même manuscrit.

Prenons un exemple célèbre : l'*Historia Brittonum*, ou l'*Histoire des Bretons*, est le premier texte à mentionner Arthur. Il a été composé à partir du IX^e siècle de notre ère et comporte même dans ses versions les plus anciennes plusieurs passages et datations contradictoires qui montrent plusieurs strates de composition, sans aucune mise en cohérence générale. Le texte a été continûment modifié par des ajouts comme des suppressions, jusqu'à son utilisation par Geoffroy de Monmouth vers 1139⁵ de notre ère pour son *Histoire des rois de Bretagne*. La présentation comme un texte unifié d'une telle composition variable est impossible, et il faut éditer de façon séparée le texte de chaque manuscrit pour comprendre le sens différent donné à chaque version du texte. David Dumville a ainsi édité l'*Histoire des Bretons* suivant la version du manuscrit conservé à la bibliothèque du Vatican.⁶ Pour la compréhension du texte, ou son utilisation comme « source », le retour à la matérialité du document a donc été ici indispensable.

Le problème du terme « source » est donc qu'il se limite le plus souvent aux écrits, qu'il supprime toute référence aux choix ou aux contraintes qui ont présidé à sa transmission jusqu'à nos jours, et qu'il ne tient pas compte de son éventuelle transformation au cours des siècles.

Magali Coumert

Traces

Contre ce mot « sources », dont nous avons vu les implications problématiques, Carlo Ginzburg préfère systématiquement le terme de « traces ». ⁷ Il se réfère alors au modèle anthropologique en considérant le chercheur comme un chasseur qui examine traces et empreintes. Ainsi, la trace de l'humain consiste en un indice matériel d'une présence humaine, qui peut être objet, reste des objets, corps, reste du corps, mais aussi signes. La notion de traces inclut aussi les traces intentionnelles laissées comme signifiantes, donc les documents écrits. Le terme de « traces » paraît effectivement beaucoup plus fécond que celui de sources, parce qu'il permet de poser la question de l'intention – qui a laissé cette trace et pourquoi ? – de façon indifférenciée par rapport au support de celle-ci.

En outre, Carlo Ginzburg ajoute à la notion de traces celle du paradigme indiciaire, en insistant sur la valeur de ce qui semble marginal. C'est donc à partir des traces, et des détails parfois discordants de celles-ci, qu'il tente de reconstituer le fil d'un récit : « J'essaie en effet de raconter des histoires vraies (qui ont parfois le faux pour objet) en me servant des traces ». ⁸

La question décisive est alors celle de l'intentionnalité de la trace : pourquoi, pour qui la laisser ? Cette question de l'intention doit être posée dans le temps non seulement lorsque la trace est faite, mais aussi à toute étape de sa conservation jusqu'à nos jours : il faut tenir compte du processus social d'élimination, de tri, de sélection, de classement, qui finit par créer une conservation différentielle. Pour le Moyen Âge, par exemple, la majorité des écrits conservés concernent les propriétés des institutions religieuses, ce que l'on appelle des chartes. Est-ce à dire que l'écrit n'était utilisé que pour cela ? Ou plutôt que seules ces institutions étaient capables de conserver sur plusieurs siècles des documents qui assuraient l'origine de leurs revenus ?

Pourquoi une trace a-t-elle subsisté ? Prenons l'exemple d'une pièce de monnaie. Si elle tombe involontairement de la bourse du

marchand, elle est considérée comme une trace non intentionnelle, mais on doit ensuite se poser la question de sa conservation : pourquoi ne fut-elle pas récupérée et dépensée quand elle avait une valeur courante ? Comment fut-elle retrouvée ensuite (pourquoi fouiller à cet endroit-là ?), référencée (par exemple, beaucoup de monnaies anciennes sont vendues entre particuliers sur internet) ? Cette question du filtrage des traces humaines par les individus des siècles suivants dépasse la question du support. Ainsi, les « traces archéologiques » évoquées par le titre de cet article intègrent certes la question des fouilles, mais aussi du texte qui doit toujours être envisagé sous sa forme matérielle : il s'agit d'un manuscrit, mais copié par qui, comment, pourquoi ?

Un bon exemple de mélange des différents types de « traces » et des vicissitudes de leur conservation est proposé par les monnaies de la tombe de Childéric (le père de Clovis, mort vers 481). Cette tombe fut découverte par hasard en 1653, lors de la construction d'un nouvel édifice à Tournai. À la suite de fouilles improvisées, le trésor trouvé dans la tombe, c'est-à-dire les seuls objets en métaux précieux jugés de valeur, a été transmis à l'archiduc de Belgique, puis, par manœuvre diplomatique, donné à Louis XIV en 1665. Le roi le fit ensuite conserver au Cabinet des Médailles du Louvre. Celui-ci fut pillé en 1831 par des forçats, qui s'emparèrent notamment de la bague sigillaire portant le nom de Childéric qui avait permis l'identification de la tombe. Seule une petite partie des objets fut retrouvée puis exposée depuis 1872.⁹

La première conservation des traces de Childéric repose donc sur son intérêt pour l'histoire royaliste, alors que les souverains français, malgré la succession des familles dynastiques, se présentent symboliquement comme des héritiers de Clovis, premier roi des Francs catholique. Le vol de 1831 apparaît donc comme la manifestation de la mise au ban sociale des forçats, qui ne respectent rien. Néanmoins, si l'on s'intéresse aux monnaies de la tombe, signalées lors de la découverte et absentes du Cabinet des Médailles, on s'aperçoit que les forçats ne sont responsables que d'une partie des pertes et que nous sommes confrontés à un manque d'intérêt partagé à plusieurs étapes.

Magali Coumert

D'une part, les ouvriers de terrassement ont donné des pièces d'or pour les pauvres de la paroisse lors de la découverte ; d'autre part, des conservateurs du Cabinet des Médailles ont distribué des deniers de la tombe de Childéric comme des cadeaux originaux à leurs hôtes de marque. Les monnaies de la tombe de Childéric ont donc disparu parce qu'elles ne paraissaient pas liées au prestige de la monarchie française. Il n'en reste qu'une trace écrite, à travers les dessins des objets de la tombe de Childéric établis par Jean-Jacques Chifflet, pour son ouvrage paru en 1655.¹⁰ Ces dessins ont été imprimés, donc reproduits en plusieurs exemplaires. Aujourd'hui, ils sont même numérisés et accessibles à tous sur internet.

Ainsi, si nous voulons étudier les monnaies contenues dans le tombeau de Childéric, il nous faut faire appel à l'archéologie, puisqu'il s'agit d'objets récupérés lors d'une fouilles, mais aussi scruter attentivement l'histoire postérieure de ces objets, depuis leur découverte, leur don au roi, leur conservation et leur vol en 1831, mais aussi, aux XIX^e et XX^e siècle, les dons faits par les conservateurs...

Nous devons donc raisonner en tenant compte de :

- ce qui a été soustrait lors des fouilles en 1653 : principalement les monnaies d'or, mais a priori sans distinction des différents empereurs du Ve siècle, car tous frappaient des monnaies d'or de bonne qualité ;
- ce qui a intéressé Chifflet lors de la rédaction de son livre et la commande des gravures en 1655. A-t-il négligé certaines monnaies ? En l'occurrence, les dessins ne montrent pas de signe de déformation (alors qu'il n'a rien compris aux différents objets mérovingiens et les a présentés dans des utilisations aberrantes) ;
- la mise en ligne de l'ouvrage de Chifflet : apparemment intégrale, elle est fournie sur Google Books depuis une numérisation à la bibliothèque municipale de Lyon,¹¹ ce qui reflète la récente mise à disposition d'une partie des

fonds publics français à cette entreprise privée. L'ouvrage a été intégralement reproduit, sans tri entre ses diverses illustrations.

Le relevé des centaines de pièces contenues dans le tombeau de Childéric a donc subi de nombreuses distorsions, à chaque étape de leur conservation, réelle ou par un dessin. Néanmoins, aucune de ces étapes n'explique que ces monnaies ne correspondent pas aux différents partenaires politiques de la carrière de Childéric.¹² Tout nouvel empereur faisait frapper des monnaies portant son effigie. Au V^e siècle, les tentatives éphémères d'accession à l'empire sont nombreuses et une majorité des partenaires de Childéric furent par la suite considérés comme de simples usurpateurs en Occident, rapidement supprimés par le pouvoir légitime. Or, ici, toutes les monnaies dont nous avons conservé la trace correspondent aux empereurs romains d'Occident considérés comme légitimes par l'empereur romain d'Orient en 481, mais ce ne sont pas ceux pour lesquels a travaillé Childéric.

Il y a donc eu un tri précis de ces monnaies, qui ne reflètent pas la carrière de Childéric, mais l'alliance avec l'empereur romain d'Orient à l'époque de sa mort. Aucun des filtres successifs depuis le XVII^e siècle n'explique ce choix, qui doit donc correspondre à l'intention de ceux qui ont organisé les funérailles de Childéric, c'est-à-dire très probablement de son fils Clovis qui dès 481 a voulu exposer son ralliement aux empereurs d'Orient. Ces monnaies étaient faites pour être vues et commentées, avant de disparaître sous terre, puis d'être disséminées après leur découverte.

Si l'historien raisonne donc à partir des traces laissées par les hommes tout au long du passé, quel qu'en soit le support, il les intègre ensuite dans une présentation raisonnée, le plus souvent écrite, que nous pouvons appeler le « discours historique ».

Magali Coumert

Le discours historique

La constitution de l'histoire scientifique

En France, la nécessité de l'histoire scientifique est apparue au XVII^e siècle en réaction aux critiques lancées par les protestants contre les saints catholiques. Dans l'esprit de la Contre-réforme, il fallait donc repérer vrais et faux documents médiévaux et retrouver leur rédaction originale pour prouver l'existence historique de certains saints, suivant le travail lancé par exemple par don Jean Mabillon (1632-1707). En outre, jusqu'au 4 août 1789, les documents médiévaux ont une valeur légale et certains procès entraînent aussi la recherche de titres de propriétés très anciens.

Qu'il s'agisse des saints ou des titres de propriété, l'enquête visait alors à éliminer les transformations postérieures pour retrouver la rédaction originale, y compris contre la réalité du document conservé, considéré comme falsifié. Apparaissent alors des discussions passionnées sur les techniques permettant de distinguer les documents sincères, c'est-à-dire ayant vraiment été rédigés dans les conditions qu'ils mettent en avant, et les documents « insincères » – c'est-à-dire anciens, ce qui les distingue des faux, mais n'étant pas ce qu'ils prétendent être –, car des intérêts contemporains sont en jeu : les propriétés, mais aussi le prestige des fondateurs pour les ordres religieux ou les titres de noblesse pour certaines familles... Ces affrontements permirent l'émergence de grands principes du discours historique, dont le propre, comme tout discours scientifique, serait de pouvoir être contredit grâce à une argumentation, à partir de preuves qui doivent être accessibles au contradicteur, et à la citation et le renvoi à la documentation utilisée. Ainsi apparut la note de bas de page, comme garantie de la scientificité de la démarche.

Les limites de cet appareil critique sont connues : il y a ce que l'on cite, mais aussi tout ce que l'on ne cite pas ; tandis que la justification de la démarche heuristique elle-même reste le plus souvent implicite,

alors que c'est elle qui entraîne le plus de biais.¹³ L'étude du Moyen Âge français, par exemple, vit ainsi se succéder des historiens au service de la monarchie, cherchant à reconstituer une « geste des rois », puis, au XIX^e siècle, des historiens cherchant au contraire à mettre en avant un récit qui concerne la nation tout entière. Au début du XX^e siècle, une telle démarche put s'appuyer, au sein de l'école méthodique, sur les séries statistiques, pour retracer la naissance de l'État-nation.

L'école regroupée autour de la fondation de la revue des *Annales*, fondée en 1929 par Lucien Febvre et Marc Bloch, est la première à prétendre rompre avec le récit historique pour proposer une histoire totale des hommes, dans toutes les directions. Suivant Lucien Febvre, l'historien lui-même construit son objet d'étude : « Il n'y a pas Le Passé, ce donné – le Passé, cette collection de cadavres dont l'historien aurait pour fonction de retrouver tous les numéros pour les photographier un à un et les identifier. Il n'y a pas le Passé qui engendre l'historien. Il y a l'historien qui fait naître l'Histoire ».¹⁴

Les études historiques s'ouvrent alors à la sociologie, l'anthropologie, la psychologie, les arts et la littérature. Derrière ces emprunts à d'autres approches, se manifeste une ambition d'histoire totale, fondée sur l'espoir de la captation non pas du fait, mais des éléments sous-jacents : les « mentalités ». Par rapport aux traces laissées par le passé, cette approche permet la dilatation de la notion même de document et de son degré de véridicité, qui va du faux au falsifié, du vraisemblable au possible et au vrai. Une telle ambition pouvait paraître démesurée, et elle suscita la critique à travers ce qui fut appelé le « linguistic turn » (ou tournant linguistique).

Le « linguistic turn »

La question de la différence entre le discours qui se présente comme historique et scientifique et la fiction a été débattue de façon très ancienne : Aristote, dans sa *Poétique*,¹⁵ différencie la liberté du poète, qui peut faire exister le vraisemblable et traite le général, de l'historien, qui doit se cantonner au particulier, à ce qui s'est réellement passé. Mais

Magali Coumert

la différence ainsi établie porte sur l'objet du discours et non sa forme : peu importe ainsi pour Aristote que le poète ou l'historien utilise les vers ou la prose. Or, si littérature et discours historique utilisent les mêmes techniques du langage, est-il légitime de distinguer leur méthode et leur objet ?

Dans les années 1960, de telles interrogations ont été portées par ce que le philosophe américain Richard Rorty qualifia de *linguistic turn* (tournant linguistique). Comme l'a fait remarquer Carlo Ginzburg, il serait plus juste de parler de tournant rhétorique. En 1973, l'historien et critique littéraire californien Hayden White publiait dans ce sillage un ouvrage capital consacré en grande partie à l'historiographie du XIX^e siècle, aux écrits de Michelet et de Tocqueville entre autres : *Metahistory*.¹⁶ Il y montrait à quel point le choix de figures de style (ou tropes : métaphores, métonymies, etc.) s'avérait déterminant pour le contenu de l'histoire définie comme une « *mise en intrigue* ». Il soulignait ainsi les ruses de la rhétorique, toujours aux aguets, malgré les intentions de l'auteur, qui fragmenterait inévitablement tout discours et tout savoir.

Les travaux qui se réclament du « tournant linguistique » dénie tout rôle au sujet dans la construction de la signification et risquent de considérer que le sens est produit par le langage indépendamment de tout contrôle, de toute participation subjective. L'annulation de toute différence entre discours et pratique non discursive, entre l'œuvre ou le texte analysé et les lieux sociaux de sa production, de sa transmission ou de sa réception, postule que la réalité est produite seulement dans et par le langage. Cette conception, qualifiée par ses adversaires de « scepticisme postmoderne », se voulait une réaction à la longue domination de l'histoire sociale et au culte parfois obsessionnel de l'archive écrite.

À propos du discours historique, l'attaque d'Hayden White porte d'autant plus que l'école des *Annales* a concentré sa réflexion sur l'objet de l'enquête historique, non pas sur la présentation de celle-ci. L'absence notable de traduction de l'ouvrage d'Hayden White est à opposer au foisonnement éditorial qui suit l'œuvre de Carlo Ginzburg. Elle nous semble illustrer la force du cloisonnement académique français et de

l'autorecrutement des historiens.

Michel de Certeau publia pourtant *L'écriture de l'histoire*, en 1975,¹⁷ un livre qui contribua à mettre en valeur les processus conscients et inconscients mis en jeu dans le discours historique. Les historiens ont ainsi perdu un peu de la naïveté et de la sûreté que donnait l'ancienne croyance en une écriture historique transparente au réel. À partir du moment où l'on se donne comme objet l'irréductibilité des pratiques, de l'expérience, de l'appropriation, entendues dans un sens matériel, concret, on s'aperçoit que le langage se dérobe. Cette tension est inhérente à l'écriture de l'histoire et fonde les interrogations sur celle-ci.

L'écriture de l'histoire

L'historien Pierre Vidal-Naquet présente ainsi sa réaction au livre de Michel de Certeau :

Nous le savons désormais, l'historien "écrit", il produit le lieu et le temps, mais il est lui-même dans un lieu et dans un temps. [...] Mais ne reste-t-il pas indispensable de se raccrocher à cette vieillerie, le "réel", "ce qui s'est authentiquement passé", comme disait Ranke au siècle dernier". [...] Faute de ce réel, comment distinguer le roman de l'histoire ?¹⁸

C'est ce nécessaire rattachement au réel qui lui permet de s'opposer à la nouvelle échelle de valeur proposée par Hayden White dans la lignée de ses travaux : il proposait de juger les discours historiques en fonction de leur efficacité, c'est-à-dire de la cohérence qui peut être mobilisée au présent. Un tel jugement, sans rapport avec le passé, laisse la porte ouverte à toutes les manipulations. Il lui fut opposé l'importance de l'intention de vérité : les historiens essaient, à travers le discours, de rendre compte de pratiques non discursives.¹⁹ Ainsi, Paul Ricœur argumente que l'histoire est commandée par une intention et un principe de vérité et que le passé qu'elle se donne comme objet est une réalité extérieure au discours.²⁰ La distinction entre expérience et discours est fondée

Magali Coumert

sur la différence entre la logique logocentrique et herméneutique des discours et la logique pratique qui régit les comportements sociaux.

Néanmoins, si ce réel existe en dehors du discours, chaque document témoigne avant tout de lui-même, de son propre moment, sa propre origine et son propre but. Néanmoins, chaque trace comporte des éléments qui échappent à son auteur, mais qui ne renvoient pas qu'au discours. Ainsi, Marc Bloch affirmait, dès 1942-1943 : « Aussi bien, jusque dans les témoignages résolument volontaires, ce que le texte nous dit expressément a cessé d'être l'objet préféré de notre attention ».²¹

Dans la lignée de ces considérations, le travail de Carlo Ginzburg porte souvent sur la divergence entre le discours attendu et celui qui est fourni. Prenons l'exemple de son ouvrage intitulé : *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle* (Paris, Flammarion, 1980). Il s'agit d'une tentative de micro-histoire, c'est-à-dire d'un récit historique formulé à l'échelle d'un individu. Comme le souligne la préface : « Le livre raconte l'histoire d'un meunier du Frioul Domenico Scandella, dit Menocchio, qui mourut brûlé sur l'ordre du Saint-Office après une vie passée dans l'obscurité la plus complète ».

Une trace importante de l'existence du meunier existe à travers deux procès tenus par l'Inquisition contre lui à 15 ans de distance : « ce que nous en savons permet déjà de reconstruire un fragment de ce qu'on a pris l'habitude d'appeler la "culture des classes subalternes", ou encore "la culture populaire" ». Il existe en effet dans les notes des inquisiteurs des éléments qui ne correspondent pas à leur schéma préétabli de l'hérésie. Il existe donc, suivant Carlo Ginzburg, un écart qui laisse passer l'inattendu, une représentation différente de la réalité.

La règle de la méthode fondamentale est donc de ne pas prendre au mot ce que les acteurs sociaux disent de leur pratique, c'est-à-dire ici ce que les inquisiteurs considèrent comme l'hérésie, mais de relever ce qui ne correspond pas à celle-ci, qu'ils relèvent, comme malgré eux, lors de leurs interrogatoires. C'est l'écart entre leurs *a priori* et les réponses de Menocchio qui permet d'approcher ce que signifie « croire » pour un

homme du peuple au XVII^e siècle. Cette « histoire des représentations » considère donc le vrai (suivant Aristote) non pas comme point de départ, mais comme point d'arrivée de sa démarche. La poétique de l'historien intervient pour juger non de la vérité des faits, (« il s'agit ici des pensées, sentiments, rêveries et aspirations » de Menocchio), mais de la capacité des gens ordinaires à élaborer des idées extravagantes et à les soutenir jusqu'au bout. Néanmoins, la critique d'un Jacques Rancière²² porte, avec justesse, sur les catégories des représentations, toujours projetées par l'historien, tandis qu'il assume aussi une décision philosophique et politique en distinguant la parole qui fait acte, celle des inquisiteurs de celle qui fait trace, celle du meunier.

Du XIX^e au XXI^e siècle, l'histoire naïve est devenue une histoire réflexive, consciente de son caractère problématique et de sa propre historicité. Si les historiens continuent à faire de l'histoire, à analyser les traces laissées par les hommes du passé, c'est en ayant conscience de la limite de leurs analyses, portée par leur incapacité à les effectuer en dehors de catégories héritées, nécessairement impropres à l'intégration de l'ensemble de l'expérience humaine, comme des limites de leur présentation de celles-ci, dans un langage écrit piégé par les *a priori* du rédacteur comme du lecteur. Il n'empêche que nous éprouvons toujours autant de passion pour tenter, en vain, de retracer le riche foisonnement du passé humain.

Magali Coumert
Université de Bretagne occidentale

notes

- ¹ Emile Littré, « Archéologie : connaissance, étude de l'antiquité », *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874, 186.
- ² *Trésor de la langue française informatisé*, URL: [<http://www.cnrtl.fr/definition/archéologie>], consulté le 5 mai 2013.
- ³ Joseph Morsel, « Les sources sont-elles “le pain de l'historien” ? », *Hypothèses*, n°1, 2003, 271-286.

Magali Coumert

- ⁴ En allemand, l'équivalent du mot français « source » est « Quelle ».
- ⁵ Pour une synthèse récente, voir Karen Jankulak, *Geoffrey of Monmouth*, Cardiff, University of Wales Press, coll. « Writers of Wales », 2010.
- ⁶ Voir le projet d'édition exposé par David Dumville, *Historia Brittonum. The Vatican recension*, Cambridge, Brewer, 1985.
- ⁷ L'œuvre de Carlo Ginzburg a été amplement traduite en français. On peut se référer à ses œuvres elles-mêmes comme : Carlo Ginzburg : *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980 ; Carlo Ginzburg, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard, 2000 ; Carlo Ginzburg, *Un seul témoin*, Paris, Bayard, 2007 ; Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai, faux, fictif*, Paris, Verdier, 2010, ainsi qu'au numéro « Sur les traces de Carlo Ginzburg » que lui a consacré la revue *Critique*, n°769-770, 2011.
- ⁸ Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai, faux, fictif*, Paris, Verdier, 2010.
- ⁹ Un site bien documenté sur le sujet : URL: [<http://www.area-archives.org/area-archives/virtual-exhibition-fr/chifflet.htm>], consulté le 17 mai 2013.
- ¹⁰ Jean-Jacques Chifflet, *Anastasis Childerici I. Francorum Regis*, Anvers, 1655.
- ¹¹ URL: [books.google.fr], consulté le 17 mai 2013.
- ¹² Cette découverte a été présentée par Svante Fischer lors du colloque du 1500^e anniversaire de la mort de Clovis (511-2011) : *Autour du règne de Clovis. La mort des grands dans l'Europe du premier Moyen Âge. Histoire et archéologie* qui s'est tenu à Paris et Saint-Germain-en-Laye, du 3 au 5 novembre 2011, à paraître sous la direction de Bruno Dumézil et Patrick Périn.
- ¹³ Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt, *Historiographies I et II, Concepts et Débats*, Paris, Gallimard, 2010.
- ¹⁴ Avant propos de Lucien Febvre à *Trois essais sur histoire et culture de Charles Morazé*, Cahier des Annales 2, Armand Colin, Paris, 1948, VIII.
- ¹⁵ Aristote, *La Poétique*, chapitre 9, 65, traduit par R. Dupont-Roc et J. Laloot, Paris, Le Seuil, 1980.
- ¹⁶ Hayden White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore/Londres, JHU Press, 1973. Toujours indisponible en français.
- ¹⁷ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- ¹⁸ Luce Giard (dir.), *Le Voyage mystique : Michel de Certeau*, Paris, Recherches de sciences religieuses, 1988, 71-72.
- ¹⁹ Gérard Noiriel et Roger Chartier, « L'histoire culturelle aujourd'hui », *Genèses*, n°15, 1994, 115-129.
- ²⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983-1985.
- ²¹ Marc Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou le métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1974, 62.
- ²² Jacques Rancière, « De la vérité des récits au partage des âmes : Carlo Ginzburg, *Le Fil et les Traces. Vrai faux fictif* », *Critique*, dossier « Sur les traces de Carlo Ginzburg », n°769-770, 2011.

Sylvie CRINQUAND

« This Living Hand » : de John Keats à Hélène Berr, la persistance de l'humain

Pour commencer je voudrais retracer une piste, celle qui m'a conduite d'Hélène Berr à John Keats, ou peut-être de John Keats à Hélène Berr, parce que ce cheminement montre comment une certaine présence de l'humain – que je tenterai de définir au fil de ces pages – s'impose et se transmet par-delà les générations, par le biais de traces de natures différentes mais complémentaires, et ce malgré des circonstances qui semblent défavorables à sa survie. Pareil écart autobiographique peut se justifier en préambule dans la mesure où la démarche autobiographique constitue peut-être l'une des caractéristiques du genre humain, justement, une manière de déchiffrer ses propres traces pour en retenir ce qui doit rester.

Je regardais les livres en vente dans une petite librairie de gare, lorsque mon œil fut attiré par un autre regard, celui d'Hélène Berr qui figure en couverture de son journal. Ce regard intense me conduisit à baisser les yeux vers le titre, puis à parcourir la quatrième de couverture. Je découvris qu'il était question d'une étudiante angliciste, et c'est ce qui me décida à acheter le livre. C'est uniquement après avoir lu la moitié de l'ouvrage que je m'aperçus que nous avions en commun, outre un parcours d'angliciste, un intérêt pour John Keats, sur lequel Hélène Berr avait commencé une thèse, et à qui j'ai déjà consacré de nombreux travaux. Berr évoque et cite Keats dans son journal, où elle dévide un fil humain entre générations, entre un poète tuberculeux anglais du début du XIX^e siècle et une jeune étudiante juive française sous l'Occupation, tous deux condamnés à mourir avant l'âge, tous deux épris de beauté, tous deux passionnément décidés à tenter de faire du sens malgré (ou

Sylvie Crinquand

du fait de ?) leur intuition d'une mort prématurée, et à laisser une trace pour la postérité. La piste suivie le nez en l'air me ramène donc à un poète que je connais assez bien, à mes yeux l'un des grands poètes de l'humain, et elle me conduit à m'interroger sur la signification de sa pensée aujourd'hui, une fois filtrée par la lecture de Berr.

Je me propose de commencer cette analyse par une présentation du corpus, tout d'abord par Hélène Berr, dans la mesure où c'est de la lecture de son journal que part ma réflexion. J'aborderai ensuite Keats par le biais de Berr, afin de mettre en évidence ce qui relie ces deux écrivains, avant de réfléchir au symbole retenu par Berr dans sa lecture de Keats, celui d'une main vivante tendue par-delà les siècles, et de m'interroger sur le rôle de l'écriture, poétique et intime, dans cette entreprise de transmission de l'humain.

Nous n'avons d'Hélène Berr que quelques photographies et son journal, publié en 2008 aux éditions Tallandier, journal qu'elle commence à tenir le 7 avril 1942, alors qu'elle revient de chez Paul Valéry : le poète a laissé pour elle chez sa concierge un exemplaire dédicacé de ses poèmes, et le journal s'ouvre sur la joie que lui procure ce cadeau :

Et la joie m'a inondée, une joie qui venait confirmer ma confiance, qui s'harmonisait avec le joyeux soleil et le ciel bleu tout lavé au-dessus des nuages ouatés. Je suis rentrée à pied, avec un petit sentiment de triomphe à la pensée de ce que les parents diraient, et l'impression qu'au fond l'extraordinaire était le réel.¹

Ouverture très enthousiaste pour un texte qui vire rapidement au tragique : le journal permet alors à la jeune femme de formuler et de préciser ses sentiments – de doute – quant à l'engagement qu'elle vient de prendre en se fiançant. C'est également à cette époque que les lois anti-juives commencent à être mises en application à Paris, et le journal va petit à petit s'éloigner du personnel pour se transformer en témoignage, en analyse de ce que ressent son auteure devant les événements contemporains. La première moitié du texte demeure

toutefois consacrée à ses sentiments amoureux – Hélène Berr tombe amoureuse d'un autre jeune homme – mais inclut rapidement ses émotions lorsqu'elle doit porter l'étoile jaune pour la première fois, changer de wagon dans le métro, faire face aux vexations quotidiennes croissantes, et constater l'étendue de la persécution, des violences contre les Juifs.²

Le journal s'interrompt alors pendant neuf mois (très exactement entre le 28 novembre 1942 et le 25 août 1943) et lorsqu'elle le reprend le ton a changé : l'homme qu'elle aime est parti combattre en zone libre, les déportations s'accroissent, les violences s'intensifient, et elle a compris qu'elle aussi risque de se faire arrêter, et de ne pas revenir vivante en cas de déportation. Écrire prend alors une nouvelle signification, sur laquelle elle réfléchit, comme sur tout le reste, d'autant qu'elle s'est parallèlement inscrite en thèse sous la direction de Louis Cazamian, avec un sujet traitant de l'influence de l'inspiration hellénique sur la poésie de Keats – une question de traces, déjà. Elle confronte donc dans le journal les idées suscitées par ses lectures avec ses réflexions sur la situation à Paris en 1943, et, parfois en toute conscience, parfois sans paraître y prendre garde, elle utilise la pensée de Keats pour faire sens de sa propre situation. Keats n'est pas sa seule source d'inspiration, elle cite également *Les Thibault*, notamment l'épilogue consacré à la guerre de 1914, et fait aussi référence à *A Defence of Poetry* de Shelley. Mais Keats est l'écrivain le plus souvent cité, et l'on perçoit l'influence de sa pensée derrière certaines réflexions du journal, notamment sur l'empathie, sur le rôle de l'artiste également.

Le journal s'interrompt définitivement le 15 février 1944, alors que la menace d'une arrestation se fait insistante. Hélène Berr est arrêtée le 8 mars 1944, déportée à Auschwitz avec ses parents le 27 mars, jour de ses 23 ans. En janvier 1945, lors de l'évacuation d'Auschwitz, elle est transférée à Bergen-Belsen, où elle décède de l'épidémie de typhus ajoutée aux mauvais traitements, quelques jours avant la libération du camp.³

Cette mort prématurée nous donne le premier lien avec John Keats, né en 1795 pour succomber à 25 ans à Rome de la tuberculose.

Sylvie Crinquand

L'une des constantes de l'œuvre épistolaire et poétique de Keats, c'est une interrogation souvent lancinante sur le sens de la vie humaine, vie qu'il considère, d'après sa propre expérience, comme fondée sur la souffrance. Certes, il serait indécent de comparer la tuberculose à l'extermination systématisée en camp de concentration, mais il me semble que le fait de mourir trop jeune relie ces deux écrivains, et plus encore peut-être la conscience qu'ils partagent d'être destinés à mourir avant d'avoir fait œuvre. Cette idée est fréquemment exprimée par Keats, comme dans le sonnet de janvier 1818, « *When I Have Fears...* », qui s'ouvre sur ce premier quatrain :

When I have fears that I may cease to be
Before my pen has glean'd my teeming brain,
Before high pilèd books, in charactry,
Hold like rich garners the full ripen'd grain⁴

Pareille angoisse conduit à se confronter au néant, comme le dit bien le couplet final : « *then on the shore / Of the wide world I stand alone, and think / 'Till love and fame to nothingness do sink* ». ⁵

Berr n'envisage jamais de devenir célèbre, ni même d'être publiée, en partie parce qu'elle ne se considère pas comme une artiste. Mais il y a dans son texte la même crainte de mourir avant de s'être accomplie, qui alimente une partie des réflexions du journal et encourage la jeune femme à les coucher sur le papier. Ainsi le 1^{er} novembre 1943 : « Penser que si je suis arrêtée ce soir (ce que j'envisage depuis longtemps), je serai dans huit jours en Haute-Silésie, peut-être morte, que toute ma vie s'éteindra brusquement, avec tout l'infini que je sens en moi. » ⁶ Cet infini répond au foisonnement de l'esprit de Keats, avec un sentiment d'injustice que l'on n'entend pas encore dans le sonnet de 1818, mais qui s'exprimera vivement deux ans plus tard, une fois la tuberculose déclarée.

Comme Keats donc, confrontée à la prescience de sa propre mort, Berr choisit de consigner par écrit les mots qui laisseront la trace de son expérience : la différence tient à ce que la jeune femme souhaite témoigner pour elle-même, mais plus largement pour ses contemporains

persécutés par les Nazis ; elle laisse ainsi trace du traitement inhumain de tous ceux qui n'ont pas – ou plus – la possibilité de s'exprimer. D'une certaine manière, Keats joue aussi ce rôle de porte-voix, comme le fait tout artiste qui met en mots des émotions et des réflexions essentielles pour la communauté humaine. Ses deux fragments épiques *Hypérion* et *La Chute d'Hypérion* ont cette visée, et le second est d'ailleurs cité par Berr dans le journal ; ils ont pour argument la chute des Titans au moment de l'avènement des Dieux de l'Olympe, et ils insistent sur la douleur, la tristesse et la colère des Titans. Keats avait prévu de consacrer la suite de ses poèmes au point de vue des Dieux de l'Olympe, mais il interrompt ses deux tentatives après avoir détaillé le point de vue des Titans. Pour le médecin qu'était Keats, la souffrance est d'abord physique, mais on ne peut la restreindre à cette seule dimension. Il s'agit plus globalement de la souffrance liée à la condition humaine, à ce que son contemporain Wordsworth appelait le « poids du mystère » (« the burden of the mystery »). Dans ses lettres tout autant que dans ses poèmes, Keats cherche inlassablement à faire sens de la vie humaine, afin de transmuier la douleur qu'il ressent en connaissance.

À lire le journal, l'on n'est donc guère surpris de voir Keats figurer en bonne place, car les deux écrivains appartiennent à la même famille, en ce sens qu'ils partagent le même amour de la beauté et de la vie – Berr reste sensible à la beauté, humaine et naturelle, même en étant par ailleurs confrontée à la destruction –, que tous deux se montrent capables d'empathie, et que tous deux cherchent à faire sens et s'interrogent sur le rôle de l'art dans cette entreprise. Leur vie est double, partagée entre un amour de la beauté qui apporte du plaisir, et la conscience, parfois exacerbée de la souffrance humaine. En outre, tous deux cherchent également à affirmer une identité humaine violemment niée. En 1943, cette négation se fait par le port de l'étoile jaune, qui réduit l'individu à un signe distinctif et le prive de son individualité. Berr explique que le premier jour, elle s'efforce de garder la tête haute pour regarder les autres en face, manière de préserver sa dignité, mais sans doute également de rappeler à ceux qui la voient qu'on ne peut la réduire à un signe accroché à son vêtement, qu'il faut regarder au-

Sylvie Crinquand

delà.⁷ Là encore, l'entreprise de dénigrement est moins systématique pour Keats, mais néanmoins fort destructrice. Après la parution de son premier volume de poèmes, *Poems 1817*, les critiques s'acharnèrent sur lui, en le traitant de « garçon d'apothicaire », censé être plus à l'aise avec des potions qu'avec des vers. Bien que moins globalisante, l'insulte procède de la même intention réductrice que l'étoile jaune, nier la diversité qui fait l'être humain en lui infligeant une étiquette. Keats doit lui aussi affirmer une identité menacée, tellement mise à mal qu'il choisit comme épitaphe : « Here lies one whose name was writ in water. »

Enfin, les deux écrivains sont confrontés à une situation où il peut sembler difficile de revendiquer une foi en l'humanité. Pour Keats, il s'agit de chercher une explication aux malheurs qui s'acharnent sur lui – décès de sa mère, puis de son frère, premiers signes de sa propre tuberculose alors qu'il vient de rencontrer Fanny Brawne, qu'il ne pourra donc jamais épouser, mépris des critiques à l'égard de sa poésie –, pour Berr, d'une barbarie qui n'a pas besoin d'être définie ici. Confrontés à des circonstances douloureuses, jeunes mais proches de la mort, ils revendiquent la force du cœur et de l'esprit humain, qui permet de les distinguer de la machine ou des « bêtes ». Berr évoque sa « vie de machine » dans le journal, et parle des cris de bêtes des Allemands. Elle consigne par contraste les gestes de bienveillance qu'elle reçoit, qu'elle considère comme caractéristiques de l'humain :

Et puis il y a la sympathie des gens dans la rue, dans le métro. Il y a le bon regard des hommes et des femmes, qui vous remplit le cœur d'un sentiment inexprimable. Il y a la conscience d'être supérieur aux brutes qui vous font souffrir, et d'être unis avec les vrais hommes et les vraies femmes.⁸

Comme Keats, elle s'efforce de prendre du champ et de regarder sa douleur avec philosophie afin d'en tirer un enseignement.

Dans ces circonstances, chacun de ces deux écrivains souhaite laisser une trace qui demeurera après sa mort, en visant délibérément un lecteur qui lui survivra. La critique a souvent utilisé le terme de lecture

posthume pour l'œuvre de Keats, d'abord en écho à une phrase écrite pendant son agonie à Rome, dans laquelle il évoquait son existence posthume,⁹ mais aussi pour rendre compte du fait que son écriture s'adresse, parfois délibérément, à des lecteurs posthumes. De même, Berr s'interroge à plusieurs reprises sur ses lecteurs à venir, pour qui elle fait l'effort de tenir le journal, dont la rédaction lui semble parfois pénible. Il y a donc chez les deux écrivains la même volonté de regarder vers l'avenir, avec l'idée que si personne ne les comprend parmi leurs contemporains, les générations futures, elles, sauront leur rendre justice. Contrairement à des poètes qui s'appliquent à déchiffrer les traces du passé – je pense toujours à Wordsworth, aux épitaphes, aux tombes et monticules qui peuplent ses vers –, Keats et Berr utilisent le passé (en l'occurrence essentiellement transmis par leurs lectures) pour donner un meilleur ancrage au message qu'ils souhaitent transmettre à leur descendance imaginaire.

L'attention à la marque de l'humain – au sens de trace, mais aussi de marque de fabrique – est présente à plusieurs reprises dans le journal de Berr, et c'est après avoir réfléchi aux signes laissés par son père au moment de son arrestation qu'elle insiste le plus sur la nécessité de préserver son journal.

En effet, lorsque M. Berr père est arrêté, il laisse un petit mot à l'intention de sa famille. Berr est très précise lorsqu'elle relate l'épisode, et chaque détail concret joue son rôle dans le processus mémoriel :

Le papier aussi, je le tins. C'était une feuille de papier Kuhlmann. Je me rappelle qu'il y avait même la date, neuf heures trente, 23 juin, et de l'écriture nette de Papa : "Un inspecteur de police m'emmène rue de Greffulhe et de là au Service allemand", puis une ligne séparée : "Je ne sais pourquoi".

En dessous : "Il se peut que ce ne soit pas pour arrestation ou internement." "J'ai prévenu Maire", et en bas :

"Ma femme n'est pas prévenue, comme je ne connais pas l'issue de l'affaire. Affectueusement et respectueusement."

Je le vois encore, ce papier.¹⁰

Sylvie Crinquand

Lorsqu'elle rend visite à son père à la Préfecture, juste avant qu'on ne l'emène à Drancy, c'est son sourire qu'elle retient et qui se substitue dans sa mémoire à la présence du père lui-même; et quelques jours plus tard alors qu'elle reçoit pour l'UGIF des objets appartenant à des gens arrêtés, elle dit reconnaître le lorgnon de son père par intuition :

Vendredi 24 juillet

Matin : rue de la Bienfaisance. Beaucoup travaillé, avec Françoise Bernheim. Trié les objets que renvoyaient ces malheureux, bagues, clefs, ciseaux ; il y avait même des ciseaux de tailleur – tailleurs : peut-être un qui était parti croyant qu'on le ferait travailler dans sa spécialité. Au milieu de tous ces paquets plus ou moins mal faits se trouvait une petite boîte blanche très nette ; je ne sais pourquoi, j'ai eu l'intuition que c'était Papa. En effet, c'était son lorgnon qu'il renvoyait pour le faire réparer.¹¹

Le même adjectif est utilisé pour la boîte que pour l'écriture, et le père de Berr est donc désormais contenu tout entier dans cet adjectif « net » qui le représente aux yeux de sa fille. Cette trace qui lui parvient, comme le sourire qu'elle se remémore une fois qu'il est à Drancy, lui permet de se sentir en lien avec lui et de mieux supporter l'absence. En même temps la syntaxe permet d'oser un raccourci : « cette boîte c'était Papa ». Au cours des jours qui suivent, Berr se livre à de nombreuses réflexions sur la manière de réconcilier l'image de son père prisonnier à Drancy avec le souvenir de l'homme qu'elle a toujours connu. Elle en conclut à plusieurs reprises que les deux représentations sont trop différentes, que sa mémoire ne lui permet pas de se représenter son père tel qu'il vit actuellement, ce qui est une forme de disparition.

Mais ce qui importe pour elle à ce stade c'est d'utiliser les traces laissées comme autant de signes représentant l'être humain qu'elle aime dans toute sa complexité et dans toute son affectivité. À cet égard, elle s'interroge donc assez naturellement sur le rôle de son journal, et sur l'image qu'elle lui confie pour la postérité.

Je sais pourquoi j'écris ce journal, je sais que je veux qu'on le donne à Jean si je ne suis pas là lorsqu'il reviendra. Je ne veux pas disparaître sans qu'il sache tout ce que j'ai pensé pendant son absence, ou du moins une partie. Car je "pense" sans arrêt. C'est même une des découvertes que j'ai faites, que cette *conscience* perpétuelle où je suis. Lorsque j'écris "disparaître", je ne pense pas à ma mort, car je veux vivre ; autant qu'il le sera en mon pouvoir. Même déportée, je penserai sans cesse à revenir. Si Dieu ne m'ôte pas la vie, et si, ce qui serait si méchant, et la preuve d'une volonté non plus divine, mais de mal humain, les hommes ne me la prennent pas.

Si cela arrive, si ces lignes sont lues, on verra bien que je m'attendais à mon sort ; pas que je l'aurais accepté d'avance, car je ne sais pas à quel point peut aller ma résistance physique et morale sous le poids de la réalité, mais que je m'y attendais.

Et peut-être celui qui lira ces lignes aura-t-il un choc à ce moment précis, comme je l'ai toujours eu en lisant chez un auteur mort depuis longtemps une allusion à sa mort.

[...] Comme dans ces vers saisissants de Keats :

This living hand, now warm and capable
 Of earnest grasping, would, if it were cold,
 And in the icy silence of the tomb,
 So haunt thy days and chill the dreaming nights,
 That thou wouldst wish thine own heart dry of blood
 So in my veins red life might stream again,
 And thou be conscience-calm'd – see, here it is –
 I hold it towards you.¹²

Le journal a donc pour mission de garder la trace de ses pensées, et sera transmis comme substitut en cas de décès. Il joue le même rôle que les lettres laissées par les prisonniers informés qu'ils seraient fusillés le lendemain, il devra représenter son auteure une fois qu'elle aura disparu. Berr ne pense pas ici ouvertement à d'autres lecteurs, même si l'expression « celui qui lira ces lignes », surtout après la forme passive (« si ces lignes sont lues ») et l'utilisation du pronom impersonnel « on » peut laisser penser qu'elle imagine d'autres lecteurs que Jean.

Sylvie Crinquand

Elle prend soin de mettre le journal en sécurité à tout moment, dès lors qu'elle se sent menacée. Le journal sera d'ailleurs préservé, Mariette Job en fait le récit dans sa postface. C'est au journal qu'incombe la charge de transmettre sa trace, mais le choix du poème de Keats est ici signifiant. En effet, bien que le qualifiant de morbide et de douloureux pour le lecteur, Berr revient sur ce poème à plusieurs reprises dans la suite du journal.

Il sera convoqué sous la forme de « la main de Keats », expression ambiguë s'il en est, comme dans la phrase suivante, où elle utilise l'expression pour faire référence à des textes qu'elle aime : « Je note ici des passages des *Thibault (Epilogue)* qui m'ont saisie, comme la main de Keats. »¹³ Elle reprend l'expression à deux reprises à propos de son journal, comme dans cette entrée du 13 décembre 1943 : « Si quelqu'un lit ces lignes, et que *cela* [la déportation] soit arrivé, il sera frappé comme par la main de Keats, et après il dira : oui, comment, comment ? »¹⁴

Je voudrais m'arrêter quelques minutes sur ce symbole, en revenant à Keats, mais aussi en prenant un peu de champ. Le poème de Keats met en scène une forme de chantage affectif, qualifié de morbide par Berr, mais il exprime néanmoins une pensée visiblement essentielle pour son auteur : dans les vers qui introduisent *La Chute d'Hypérion*, le narrateur-poète renvoie le jugement de son poème à la postérité : « Whether the dream now purposed to rehearse / Be poet's or fanatic's will be known / When this warm scribe my hand is in the grave. »¹⁵

L'idée d'une lecture forcément posthume est suffisamment vive chez Keats pour qu'Andrew Bennett intitule sa monographie sur l'œuvre du poète *The Posthumous Life of Writing*.¹⁶ Pareille conception de la lecture est induite par la violence des critiques contemporaines, mais pas uniquement ; elle inclut en effet également une conscience exacerbée de la fragilité de la vie de l'écrivain par comparaison avec ses écrits. Cette projection de la lecture et de la reconnaissance dans l'avenir est ce qui attire Berr, qui, elle aussi, écrit pour être comprise plus tard, afin qu'il reste une trace de ce qu'elle a dû souffrir et surtout voir souffrir.

En écho à Keats, elle parle de sa vie posthume, après avoir évoqué des amis aujourd'hui déportés :

Pourquoi ai-je remué tous ces souvenirs ? Maintenant que j'y repense, à nouveau le passé prend son aspect de *dumb show*. Tout cela est mort.

Mais je comprends pourquoi j'étais désorientée, *out of joint*, en y pensant, pourquoi tout cela me paraissait mort. J'oublie que je mène une vie posthume, que j'aurais dû mourir avec eux. Si j'étais partie avec eux, la nouvelle vie m'aurait paru une continuation de l'autre, je n'aurais pas eu cette impression.¹⁷

Mais l'image de la main vivante tendue permet également au corps de l'artiste de faire irruption par synecdoque interposée. L'utilisation du déictique « cette » (« this ») joue ce rôle d'actualisation dans le poème de Keats, et il est repris dans l'incipit de *La Chute d'Hypérion*, l'adjectif « tiède » (« warm ») ayant été substitué à « vivante » (« living »).

L'on peut en outre s'interroger sur la signification de cette main tendue vers le lecteur, comme une offrande ou bien encore une demande, un appel ? Un des romans récents de Susan Hill, *The Small Hand*, joue sur les possibilités d'une petite main fantôme qui s'empare de celle du narrateur, dans un premier temps de manière confiante et affectueuse, avant de tenter de le conduire au suicide. Lorsque Berr juge le poème de Keats morbide, c'est bien à cette interprétation qu'elle pense, à un poète qui se manifeste depuis la tombe.

Quelle que soit la lecture que l'on en fasse, dans toutes les occurrences du journal la main est celle d'un écrivain, et sert également à représenter le travail de l'artiste, qui façonne le monde extérieur à sa manière. Dans un essai intitulé « Éloge de la main », l'historien de l'art Henri Focillon a ces phrases qui définissent bien le rôle de la main pour l'artiste. Il s'agit de peintre et non d'écrivain, mais les remarques peuvent aisément se transposer, et la vision du forgeron n'est pas sans évoquer un autre contemporain de Keats, William Blake :

L'art [...] est invention de matières en même temps qu'il est invention de formes. Il enfonce les mains dans les entrailles des choses pour leur donner la figure qui lui plaît. Il est d'abord artisan et alchimiste. Il besogne en tablier de cuir, comme un forgeron. Il

Sylvie Crinquand

à les paumes noires et déchirées, à force de se mesurer avec ce qui pèse et ce qui brûle. Elles précèdent l'homme, ces mains puissantes, dans les violences et dans les astuces de l'esprit.¹⁸

L'image de la main de Keats, répétée par Berr, fait écho à l'écriture nette de son père, elle aussi trace de l'action d'une main. Mais si l'écriture de monsieur Berr évoque sa personne pour sa fille, la main de Keats vise un public qui ne le connaît pas, qui ne l'a jamais rencontré, et qui est pourtant, comme Berr, susceptible de se reconnaître en lui. Dans les deux cas, la main fonctionne à la fois comme synecdoque du corps humain, de l'artiste, mais aussi lorsque la formule est citée dans son entier (la main de Keats) comme métaphore qui représente un acte de transmission. Lorsque Berr dit que la main de Keats l'a saisie, elle reconnaît être touchée – physiquement mais aussi émotionnellement – par le texte qu'elle vient de lire, dont le message l'a atteinte.

C'est ce qui me conduit pour conclure à réfléchir au rôle joué par l'écriture pour les deux écrivains.

Berr consacre quelques pages à l'acte d'écrire au moment où elle reprend son journal après la longue interruption de 1943. Le texte est un peu long, mais mérite d'être cité dans son intégralité, car il mêle sa lecture de Keats à la réflexion sur sa propre mission de témoin.

10 octobre

Je recommence ce journal ce soir, après un an d'interruption. Pourquoi ?

Aujourd'hui, en rentrant de chez Georges et Robert, j'ai été brusquement la proie d'une impression : qu'il fallait que j'écrive la réalité. Rien que ce retour depuis la rue Margueritte était un monde de faits et de pensées, d'images et de réflexions. De quoi faire un livre. Et soudain, j'ai compris combien un livre au fond était banal, je veux dire ceci : qu'y a-t-il d'autre dans un livre que la réalité ? Ce qui manque aux hommes pour pouvoir écrire, c'est l'esprit d'observation et la largeur de vues. Sans cela, tout le monde pourrait écrire des livres ; je retrouve, plutôt je recherche ce soir

cette citation de Keats, au début d'Hypériorion :

*Since every man whose soul is not a clod
Hath visions, and would speak, if he had loved
And been well nurtured in his mother-tongue.*

Et pourtant, il y a mille raisons qui m'empêchent d'écrire et qui me tiraillent encore à cette heure, et qui m'entraveront encore demain et les autres jours.

D'abord, une espèce de paresse qui sera dure à vaincre. Écrire, et écrire comme je le veux, c'est-à-dire avec une sincérité complète, en *ne pensant jamais* que d'autres liront, afin de ne pas fausser son attitude, écrire toute la réalité et les choses tragiques que nous vivons en leur donnant toute leur gravité nue sans déformer par les mots, c'est une tâche très difficile et qui exige un effort constant.

Il y a ensuite une répugnance très grande à se concevoir comme « quelqu'un qui écrit », parce que pour moi, peut-être à tort, écrire implique un dédoublement de la personnalité, sans doute une perte de spontanéité, une abdication (mais ces choses-là sont peut-être des préjugés).

Puis il y a aussi l'orgueil. Et cela, je n'en veux pas. L'idée qu'on puisse écrire pour les autres, pour recevoir les éloges des autres, me fait horreur.

Peut-être aussi y a-t-il le sentiment que "les autres" ne vous comprennent pas à fond, qu'ils vous souillent, qu'ils vous mutilent, et qu'on se laisse avilir comme une marchandise.

Inutilité ?

Et par moments aussi, le sens de l'inutilité de tout cela me paralyse. Quelquefois, je doute, et je me dis que ce sens de l'inutilité n'est qu'une forme d'inertie et de paresse, car en face de tous ces raisonnements se dresse une grande raison qui, si je me convaincs de sa validité, deviendra décisive : j'ai un devoir à accomplir en écrivant, car il faut que les autres sachent. À chaque heure de la journée se répète la douloureuse expérience qui consiste à s'apercevoir que les autres ne savent pas, qu'ils n'imaginent même pas les souffrances d'autres hommes, et le mal que certains infligent à d'autres. Et toujours j'essaie de faire ce pénible effort de raconter. Parce que c'est un devoir, c'est peut-être le seul que je puisse remplir.¹⁹

Sylvie Crinquand

Et un peu plus loin dans la même entrée :

Seulement, je n'ai pas le temps d'écrire un livre. Je n'ai pas le temps, je n'ai pas le calme d'esprit nécessaire. Et je n'ai sans doute pas le recul qu'il faut. Tout ce que je peux faire, c'est de noter les faits ici, qui aideront plus tard ma mémoire si je veux raconter, ou si je veux écrire.²⁰

Cette entrée du journal glisse de l'écriture artistique à l'écriture journalistique, de la création d'une œuvre d'art au devoir de témoignage, de la composition d'un livre à la rédaction d'un simple journal de bord, destiné à refléter fidèlement ce que son auteure considère comme la réalité. Il s'agit pour Berr de laisser la trace de comportements inhumains, mais le journal qui nous est parvenu permet également de mesurer la force de résistance de l'humain même en ces circonstances extrêmes. Ce qui frappe le lecteur du journal de Berr, en effet, au moins autant que la violence des traitements infligés, c'est la personnalité de celle qui tient le journal. Berr se désole de la situation dans laquelle elle doit vivre, se révolte contre les mauvais traitements dont elle entend parler, mais ne manque jamais une occasion de relever la compassion lorsqu'elle la rencontre, de souligner ce qui distingue l'humain de la bête. Ses émotions, ses lectures, ses désespoirs sont là, perceptibles dans le journal comme autant de signes de son existence. L'écriture est conçue pour relater et pour transmettre ces expériences dans leur richesse et leur diversité, autre caractéristique de l'humain, qui ne se laisse pas réduire à un seul trait, justement.

D'autre part, la conception qu'elle se fait de ses lecteurs potentiels, ces « autres » à qui elle s'adresse en craignant qu'ils ne la comprennent pas, fait écho à la représentation que se faisait Keats du public, qu'il nomme « chose » à plusieurs reprises dans sa correspondance.

C'est d'ailleurs la citation du prologue de *La Chute d'Hypérion* qui déclenche sa réflexion dans l'entrée du 10 octobre 1943, sur la capacité de tout homme doué d'un minimum d'esprit à vouloir partager ses visions. Le choix du poème n'est pas indifférent : en effet, dans cette réécriture d'*Hypérion*, Keats s'interroge sur la différence entre le poète

et le rêveur, le poète étant là pour adoucir la souffrance de l'humanité alors que le rêveur ne sert qu'à exacerber la douleur existante. Le questionnement souvent angoissé du fragment met en cause la validité que peut avoir l'œuvre d'art pour alléger la souffrance humaine.

Je ne citerai que quelques vers, la demande inquiète du narrateur-poète à la déesse de la Mémoire Monéta, qu'il rencontre après un parcours initiatique :

...sure a poet is a sage ;
 A humanist, physician to all men.
 That I am none I feel, as vultures feel
 They are no birds when eagles are abroad.
 What am I then? Thou speakest of my tribe:
 What tribe?²¹

La déesse répond en le traitant de rêveur, incapable d'aider l'humanité. Mais ce qui importe ici est cette vision de l'écriture comme baume pour l'humanité souffrante, déjà formulée dans les derniers vers de l'ode « Sur une urne grecque », où l'urne est qualifiée d'« amie de l'homme » (« friend to man »). Cette fonction de l'écriture est mise à l'épreuve avec succès dans le journal de Berr, puisque lire les poèmes de Keats ou les romans de Martin du Gard adoucit la vie de la jeune femme, du moins dans un premier temps. En effet, vers la fin du journal, la faille qui sépare les plaisirs littéraires de la souffrance quotidienne s'élargit tellement que l'écriture n'apparaît plus comme un secours suffisant.²² Comme Keats néanmoins, Berr souligne les bienfaits que procure la lecture d'un beau texte.

D'autre part, *La Chute d'Hypérion* poursuit deux très belles réflexions de Keats, développées dans une lettre-journal de mars-avril 1819 à son frère et à sa belle-sœur, où il propose de distinguer l'homme de l'animal grâce à sa capacité au désintéressement, et où il considère ensuite la vie humaine comme une vallée où se forme l'âme. Le seul moyen pour l'étincelle venant au monde d'acquérir son identité, arguet-il, consiste à subir les souffrances rencontrées dans la vie. Quant à la première réflexion, sur le désintéressement humain, elle est suscitée par

Sylvie Crinquand

la réaction que Keats analyse en lui-même alors qu'il vient d'apprendre la mort du père de l'un de ses amis :

Very few men have ever arrived at a complete disinterestedness of Mind : very few have been influenced by a pure desire of the benefit of others – in the greater part of the Benefactors [of] & to Humanity some meretricious motive has sullied their greatness – some melodramatic scenery has facinated [*sic*] them – From the manner in which I feel Haslam's misfortune I perceive how far I am from any humble standard of disinterestedness – yet this feeling ought to be carried to its highest pitch, as there is no fear of its ever injuring society – which it would do I fear pushed to an extremity = – For in wild nature the Hawk would loose [*sic*] his Breakfast of Robins and the Robin his of Worms The Lion must starve as well as the swallow –²³

Lorsque Berr hésite à écrire par peur de se montrer trop orgueilleuse, elle refuse en fait le « motif racoleur » (« meretricious motive ») dont Keats se défie dans sa lettre. Confrontée à la disparition de ses amis et au spectacle de conduites inhumaines, la jeune femme souhaite pratiquer une forme d'écriture qui respecte une certaine conception de l'humanité, et fait siens les doutes de Keats quant à la valeur de l'art.

La question est donc pour eux de savoir si l'œuvre d'art saura permettre à l'humanité de s'élever, et à ce titre, pourra adoucir la souffrance, ou si elle ne vise qu'à flatter l'ego d'un artiste essentiellement préoccupé de gloire. Cette mission de l'art est indispensable aux yeux de Keats, et Berr partage de toute évidence sa conception.

La discussion nourrit d'ailleurs les réflexions de Berr sur la pertinence de lire les Romantiques anglais dans la situation où elle se trouve. Dans une certaine mesure, on l'a vu, Berr répond aux craintes de Keats : elle est cette lectrice touchée par la main de Keats, qui puise un réconfort de sa lecture, de ce que l'on pourrait nommer sa rencontre avec John Keats, avec qui elle se sent en pleine communication :

Keats est le poète, l'écrivain, et l'être humain avec lequel je communique le plus immédiatement et le plus complètement. Je

suis sûre que j'arriverais à le comprendre très bien.

Ce matin (mercredi), j'ai copié des phrases de Keats qui pourraient servir de sujet à des essais, à des pages où je mettrais tout de moi-même.²⁴

Dans *L'Écriture ou la vie*, texte fondé sur l'expérience vécue par son auteur à Buchenwald, Jorge Semprun fait dire à l'un de ses personnages, professeur à l'université de Strasbourg, déporté comme lui : « L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire... » Et deux lignes plus bas : « Par l'artifice de l'œuvre d'art, bien sûr ! »²⁵ L'on voit bien l'argument de Semprun, qui me semble néanmoins entamé par le journal de Berr. Il serait difficile de considérer ce texte comme une œuvre composée, mais l'expérience vécue y est transmise de manière très efficace par le filtre que propose l'auteure avec ses perceptions et ses analyses.

L'écriture est la trace humaine par excellence, trace fabriquée de façon délibérée pour durer et résister à la mort. Les Romantiques anglais cherchaient avant tout à préserver les expériences qu'ils vivaient de l'oubli, et l'une des fonctions de leurs poèmes consistait à transformer en permanence l'expérience vécue par le biais de l'écriture. Ce désir de transmission est décuplé chez Berr, parce qu'il s'appuie sur le passé pour viser les générations futures, afin d'inscrire l'auteure fermement dans une généalogie de penseurs humains, à l'heure où sa propre survie devient incertaine.

Bien évidemment cette démarche implique une foi en une dimension spirituelle de l'écriture – et donc de l'être humain qui écrit. C'est l'infini dont parle Berr, la récolte dont Keats espère avoir le temps de glaner les fruits dans son esprit. La résistance de l'écriture à la dissolution qui clôt la vie de tout être humain, le sentiment de se reconnaître en un poète mort contribuent à donner à ces textes une dimension spirituelle. L'écriture revendique alors la persistance de l'esprit après la disparition du corps, même si Keats exprime fréquemment ses doutes à ce sujet, et si la foi de Berr est mise à mal par ce qu'elle voit. À cet égard, la main de Keats n'est pas sans parenté avec le geste créateur représenté par

Sylvie Crinquand

Michel-Ange sur le plafond de la chapelle Sixtine.

Enfin, l'écriture permet à ces deux écrivains de revendiquer une certaine conception de l'humain, fondée sur l'empathie, la compassion, la sensibilité à la beauté, mais aussi le désir de savoir, le besoin de réfléchir sur ses actions, pour ne citer que ces caractéristiques.

Il s'agit bien ici de persistance de l'humain, car dans le cas de Berr, l'humain est mis à mal, par les traitements inhumains qu'elle observe autour d'elle et qu'elle endure. La résistance de cette femme à l'entreprise de déshumanisation qui l'entoure, en partie grâce à l'aide que lui procure la lecture de Keats, est l'une des richesses du journal.

Mais l'humain persiste... et signe ! parce que l'écriture permet à ces deux écrivains de construire la trace qu'ils vont laisser. C'est bien ce qui distingue le lorgnon du père de Berr, simple résidu de sa présence physique, du journal écrit, où les pensées ont été consignées scrupuleusement, ou du poème composé pour transmettre une vision. Une trace construite, façonnée, créée, parce qu'elle a pour mission de faire revivre l'humain disparu lorsqu'elle sera déchiffrée.

Sylvie Crinquand
Université de Bourgogne
EA 4182 TIL

Bibliographie

BERR Hélène, *Journal*, Paris, Tallandier, 2008.

BENNETT Andrew, *Keats, Narrative and Audience. The Posthumous Life of Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

FOCILLON Henri, *Eloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1990 [1943].

KEATS John, *Complete Poems*, Jack Stillinger ed., Cambridge et Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.

KEATS John, *Lettres*, trad. par Robert Davreu, Paris, Belin, 1993.

KEATS John, *Poèmes*, trad. par Robert Ellrodt, Paris, Imprimerie nationale Editions, 2000.

KEATS John, *The Letters of John Keats 1814-1821*, Hyder Edward Rollins (dir.), Cambridge, Harvard University Press, 1976 [1958].

SEMPRUN Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

notes

¹ Mardi, 7 avril 1942. Hélène Berr, *Journal*, Paris, Tallandier, 2008, 18.

² Voir l'entrée du vendredi 10 juillet 1942 : « Nouvelle ordonnance aujourd'hui, pour le métro. D'ailleurs, ce matin, à l'Ecole militaire, je me préparais à monter dans la première voiture lorsque j'ai brusquement réalisé que les paroles brutales du contrôleur s'adressaient à moi : "Vous là-bas, l'autre voiture." J'ai couru comme une folle pour ne pas le manquer, et lorsque je me suis retrouvée dans l'avant-dernière voiture, des larmes jaillissaient de mes yeux, des larmes de rage, et de réaction contre cette brutalité. Les Juifs n'auront plus le droit non plus de traverser les Champs-Élysées. Théâtres et restaurants réservés. » (*Ibid.*, 103)

³ Voir Mariette Job, « Une vie confisquée », postface au journal, *ibid.*, 287.

⁴ John Keats, *Complete Poems*, Jack Stillinger (dir.), Cambridge et Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1982, 166.

⁵ *Ibid.*, 166.

⁶ Lundi, 1^{er} novembre 1943. Hélène Berr, *Journal*, *op. cit.*, 209. Plus tard elle reprend un argument similaire : « Et des morts, qu'est-ce c'est ? C'est mettre fin à des vies pleines de promesses, de sève, à des vies intérieures aussi bourdonnantes et intenses que la mienne par exemple. » (Vendredi 31 décembre 1943. *Ibid.*, 252)

⁷ Lundi, 8 juin 1942. « Mon Dieu, je ne croyais pas que ce serait si dur. J'ai eu beaucoup de courage toute la journée. J'ai porté la tête haute, et j'ai si bien regardé les gens en face qu'ils détournaient les yeux. Mais c'est dur. » (*Ibid.*, 57)

⁸ Samedi, 18 juillet 1942. Hélène Berr, *op. cit.*, 107.

⁹ Lettre du 30 novembre 1820, à Charles Brown. « I have an [*sic*] habitual feeling of my real life having past, and that I am leading a posthumous existence. » (*The Letters of John Keats 1814-1821* [1958], Hyder Edward Rollins (dir.), Cambridge, Harvard University Press, 1976, II, 359.)

¹⁰ Mercredi, 24 juin 1942. Hélène Berr, *op. cit.*, 74-75.

¹¹ *Ibid.*, 118.

¹² Mercredi 27 octobre 1943. *Ibid.*, 190. Le poème est en anglais dans le texte. Il fut composé fin 1819, vers la fin de la carrière poétique de Keats. Voir John Keats,

Sylvie Crinquand

Complete Poems, *op. cit.*, 384. Dans sa transcription, Berr a changé « thy dreams » du vers 4 en « the dreams ».

¹³ Mercredi, 27 octobre 1943. Hélène Berr, *op. cit.*, 192.

¹⁴ Lundi, 13 décembre 1943. *Ibid.*, p. 247. L'autre occurrence se trouve plus tôt dans le journal, peu après la mention du poème, toujours dans l'entrée, très longue, du 27 octobre 1943 : « Penser que Jean les lira peut-être. Mais je ne veux pas qu'elles soient comme la main de Keats. Je reviendrai, Jean, tu sais, je reviendrai. » (*Ibid.*, p. 197).

¹⁵ John Keats, *Complete Poems*, *op. cit.*, vv. 16-18, 361.

¹⁶ En fait, il s'agit du sous-titre : Andrew Bennett, *Keats, Narrative and Audience. The Posthumous Life of Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

¹⁷ Entrée du 13 novembre 1943. Hélène Berr, *op. cit.*, 227.

¹⁸ Henri Focillon, *Éloge de la main*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1990 [1943], 115.

¹⁹ Hélène Berr, *op. cit.*, 167-169.

²⁰ *Ibid.*, 171.

²¹ *La Chute d'Hypérion*, I, vv. 189-194. John Keats, *Complete Poems*, *op. cit.*, 365.

²² L'entrée du 31 décembre 1944 montre sa détresse lorsqu'elle ne parvient plus à travailler : « Je voulais consacrer cette matinée au travail, je sais fort bien que le travail ne peut plus être pour moi qu'un moment volontaire d'oubli, et rien de plus. Je sais très bien que je n'ai pas résolu le conflit entre lui et la réalité, entre l'accomplissement de mon moi, et l'appel tyrannique de la réalité, que ce conflit reprendra dès midi, dès que j'aurai fermé mon livre. [...] Ce matin, donc, je voulais travailler, quelquefois encore, je pense à une matinée de travail comme à une merveilleuse perspective, je pense à la poésie, à toutes les joies que je pourrais y éprouver, à ce que je pourrais créer. Mais comment n'ai-je pas encore compris que cela ne devait plus être, ne pouvait plus être ? Comment ne parviens-je pas à y renoncer, à accepter de reconnaître que c'est impossible. » (Hélène Berr, *op. cit.*, 251-252).

²³ Lettre-journal de février-mai 1819 aux George Keats, John Keats, *The Letters of John Keats*, *op. cit.*, II, 79.

²⁴ Mardi 12 octobre 1943. Hélène Berr, *op. cit.*, 176.

²⁵ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, 167.

Noémie LE VOURC'H

Plasticité mémorielle et identité supranationale dans les romans d'Earl Lovelace (1935-)

Si la notion de post-colonialisme atteste de l'existence d'un après, elle pose implicitement le concept d'un avant, dont les traces ont été partiellement effacées par les colonisateurs. Pour saisir la société antillaise actuelle il faut – et cela apparaît clairement dans les romans d'Earl Lovelace – saisir les traces du passé anté-colonial – bien souvent la trace de l'Afrique – et les conjuguer aux empreintes hélas tenaces de l'esclavage et de la colonisation. Dans le contexte de l'esclavage, les peuples – essentiellement africains – ont été arrachés à leur continent et à leur organisation sociétale, cultuelle et culturelle. Bien souvent, l'effacement de ces traces commence avant même le départ pour l'archipel antillais, autour du rituel de l'arbre de l'oubli, puis se poursuit dans la cale du bateau négrier où les esclaves sont baptisés, ainsi lavés, selon l'idéologie coloniale, de l'empreinte africaine, dans le souci de créer un esclave vierge de toute trace, et par conséquent, malléable et manipulable, un être humain dépourvu de trace mémorielle, un être à la limite de l'humanité.¹ Pourtant, l'esclave ainsi transbordé dans les Antilles est empreint de multiples traces : les traces culturelles – qu'elle soient d'ordre religieux, linguistique, sociétal, etc. – ; les traces physiques, stigmates des violences subies ; les traces psychologiques du traumatisme. Dans l'œuvre d'Earl Lovelace – écrivain contemporain de Trinité-et-Tobago –, les protagonistes, antillais, connaissent leurs origines. Il ne s'agit donc pas, pour eux, de traquer les indices et de tracer leurs origines, mais de faire émerger les traces de l'Afrique, et surtout de retracer – dans le sens de rectifier – la présence de l'Afrique en terre caribéenne. En ce sens, il s'agit d'une reconquête des traces,

Noémie Le Vourc'h

en partie occultées, déformées ou refoulées, bien plus que d'une quête des origines. La réhabilitation de la trace africaine est en effet une thématique centrale de l'œuvre de Lovelace, et notamment dans son dernier roman *Is Just a Movie?* (2011). Deux questions se posent alors : faut-il considérer l'Afrique comme l'unique trace ontologique ? N'est-ce pas là courir le risque d'un nationalisme exacerbé et excluant ?

Je tâcherai, dans cet article, de démontrer que, dans les romans d'Earl Lovelace, la trace, bien qu'elle soit l'expression d'une filiation, contourne l'exclusivité et se fait ouverture. En ce sens, je propose, dans un premier temps, d'analyser la condition des protagonistes lovelaciens comme « migrants nus » – expression que j'emprunte à Édouard Glissant –, c'est-à-dire dépossédés de leurs repères ontologiques. Je m'intéresserai ensuite à la résurgence de la trace – notamment africaine – et son rapport à l'identité nationale. Enfin, je m'interrogerai sur la capacité de la plasticité mémorielle à mettre les traces en Relation et créer ainsi une identité supra-nationale.

Selon Rousseau, dans *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, l'homme n'est plus homme sauvage, c'est-à-dire qu'il quitte l'état de nature, dès lors qu'il transforme le monde. La trace que l'homme imprime sur son environnement semble conférer à ce dernier son humanité. En ce sens, dans *Salt*³ – roman publié en 1996 –, les premiers colons qui posent le pied sur la terre caraïbe apparaissent, dans une certaine mesure, comme des avatars herculéens accomplissant d'innombrables travaux, qui sont autant de traces laissées sur le paysage, géographique ou scriptural :

The heat, the diseases, the weight of armour they had to carry in the hot sun, the imperial poses they had to strike, the powdered wigs to wear, the churches to build, the heathen to baptize, the illiterates to educate, the animals to tame, the numerous species of plants to name, history to write, flags to plant, parades to make, the militia to assemble, letters to write home. (S, 5)

La syntaxe paratactique et le rythme soutenu illustrent le dur labeur des colons, par opposition aux protagonistes trinidiens, qui, quant à eux, profitent, semble-t-il, d'une existence oisive, à l'instar du personnage principal du roman *The Dragon Can't Dance*,⁴ Aldrick Prospect :

they turned up this hill to pitch camp here on the eyebrow of the enemy, to cultivate again with no less fervor the religion with its Trinity of Idleness, Laziness and Waste, so that now, one hundred and twenty-five years after Emancipation, Aldrick Prospect, an aristocrat in this tradition, not knowing where his next meal was coming from, would get up at midday from sleep, yawn, stretch, then start to think of where he might get something to eat, [...].⁵
(*TDCD*, 2-3)

Dans ce passage, Aldrick incarne l'archétype de l'homme sauvage Caraïbe rousseauiste, ancré dans l'instant présent, soucieux seulement de satisfaire ses besoins tel l'animal qui agit par instinct :

Ses modiques besoins se trouvent si aisément sous sa main, et il est si loin du degré de connaissances nécessaires pour désirer d'en acquérir de plus grandes, qu'il ne peut avoir ni de prévoyance ni de curiosité. [...] Son âme, que rien n'agite, se livre au seul sentiment de son existence actuelle, sans aucune idée de l'avenir, quelque prochain qu'il puisse être ; et ses projets, bornés comme ses vues, s'étendent à peine jusqu'à la fin de la journée. Tel est encore aujourd'hui le degré de prévoyance du Caraïbe : il vend le matin son lit de coton et vient pleurer le soir pour le racheter, faute d'avoir prévu qu'il en aurait besoin pour la nuit prochaine.⁶

Il semblerait donc que l'humanité se mesure à l'aune de la trace – culturelle, économique, sociale – laissée sur l'environnement, au sens large du terme. L'effacement de la trace du colonisé par les colonisateurs procéderait ainsi de la réification du colonisé.

En outre, la mise en esclavage est corollaire de l'éradication du nom propre. Non seulement capturé et vendu, l'individu est également privé de son nom, coupé de la dernière trace qui le rattachait encore

Noémie Le Vourc'h

à sa généalogie, à sa lignée – et donc à une certaine trace de l'humain. La perte du nom est douloureuse, comme Aimé Césaire a pu l'écrire dans *La tragédie du Roi Christophe* : « Est-ce qu'on connaît la douleur de celui qui n'a pas de nom ? », elle est vécue comme une amputation, une déshumanisation. Dans la littérature post-coloniale, la perte du nom est une thématique largement associée à l'angoisse de la néantisation du « moi », tout particulièrement dans un passage de l'auto-biographie romancée de Patrick Chamoiseau, écrivain martiniquais contemporain, *Une enfance créole II : Chemin-d'école*, où l'auteur-narrateur, alors enfant, est persuadé que si son prénom tracé à la craie est effacé, il cesse d'exister en tant qu'être, en tant qu'homme :

Jojo – l'algébrique venait de le précipiter dans une mauvaise passe. Le négriillon se voyait là, emprisonné entier dans le tracé de craie. *On pouvait de ce fait l'effacer du monde !...* Pris de peur, dissimulant sa cacarelle à Jojo qui s'en serait réjoui, il se mit à recopier mille fois le tracé de son prénom, en sorte de proliférer et d'éviter un génocide.⁷

Le nom comme trace ontologique – c'est-à-dire comme inscription du « moi » – est un topos récurrent dans l'œuvre d'Earl Lovelace : les noms des protagonistes sont tronqués, déformés par une prononciation erronée, tout bonnement absents, ou bien remplacés par des surnoms à connotations péjoratives. Dans *The Dragon Can't Dance*, par exemple, certains protagonistes se voient attribuer des surnoms qui témoignent d'une particularité physique, à l'instar du personnage Belasco John, surnommé Fisheye :

He never liked the name Fisheye. In Moruga they would never have thought to give him such a name, for he already had a name they knew, a name started long before he was born in his grandfather, Otway John, whose father came direct from Africa, [...] and continued in his father, [...] and in his brothers, [...]; and for all their bulging eyes, no one would have dared call them any name more derogatory than John.

But when he came to Port of Spain they didn't ask him his name; they gave him one. (*TDCD*, 40)

Le nom n'est plus la trace d'une filiation, mais celle d'une caractéristique physique.

L'anglicisation des noms propres des esclaves – traces de l'Afrique – est aussi une pratique fréquente dans les plantations. On peut par ailleurs souligner la consonance britannique des nom et prénom John Belasco, le protagoniste de *The Dragon Can't Dance* mentionné à l'instant. Dans le roman *Is Just a Movie*, ce ne sont pas les colonisateurs qui rebaptisent les protagonistes trinitadiens, mais les Trinitadiens eux-mêmes qui, influencés par l'impérialisme culturel, américanisent les noms : ainsi, le chanteur de calypso Kangkala devient, par le truchement d'une prononciation américanisée, King Kala :

My name is Kangkala. [...]. But I was born again by a slip of the tongue when one night in the kaiso tent, [...], the Master of Ceremonies introducing me, proceeded to make his announcement with an American twang. He said, "Ladies and gentlemen, this the song, and this is your singer, King Kala." So, Suddenly, in the interstice, or shall I say the *interspluce* of this mispronunciation of Kangkala brought on by this Trinidadian fella wanting to sound American, calling Kang King, I was reborn to a new vision. (*IJM*, 3)

Le changement de nom implique, pour King Kala/Kangkala, une nouvelle identité. Nous pouvons également noter le passage d'un prénom simple à un prénom composé, ou devrais-je dire décomposé ?

Qu'il soit réduit à une caractéristique physique, qu'il soit anglicisé ou américanisé, le nom du colonisé ainsi modifié porte en lui la trace, voire le stigmate, de la colonisation, de la dépossession de soi, de l'aliénation. L'homme colonisé n'est plus qu'une trace réduite de lui-même et son identité est métonymique et lacunaire. Le fait d'être renommé à tout va, selon les envies des planteurs ou propriétaires d'esclaves, participe de

Noémie Le Vourc'h

la perte de la trace de l'humain – en d'autres termes, de sa réification. L'homme colonisé est réduit à une sorte de nom commun que l'on traduit d'une langue à l'autre :

I was named *Olandah*, which in our language, signifies vicissitude, or fortunate also; [...]. In this place I was called Jacob; but on board the African snow I was called Michael. [...]. While I was on board this ship, my captain and master named me *Gustavus Vasa*. I at that time began to understand him a little, and refused to be called so, and told him as well as I could that I would be called Jacob; but he said I should not, and still called me Gustavus; and when I refused to answer to my new name, which at first I did, it gained me many a cuff; so at length I submitted, and by which I have been known ever since.⁸

Par ailleurs, si le rituel de l'arbre de l'oubli,⁹ qui consiste à faire tourner les futurs esclaves autour d'un arbre pour qu'ils oublient leur passé, leur culture, leurs origines, en somme toutes traces constitutives d'une identité, demeure une légende, il traduit cependant bel et bien la pratique coloniale de l'effacement des traces comme processus de déshumanisation et de réification. Le colonisé est réduit à une matière première malléable. L'esclave africain transbordé aux Antilles est, selon Édouard Glissant, un « "migrant nu" [un migrant], qui arrive sans rien, dépossédé de tout [...] »¹⁰

Effacer la trace, c'est donc réduire au néant et réifier. Pourtant, toute expérience – qui plus est lorsqu'elle est traumatique – laisse une trace, matérielle et mémorielle. Dans l'extrait des mémoires d'Olaudah Equiano, l'auteur-narrateur demande à se faire appeler Jacob, alors que son vrai nom est Oludah : il semblerait donc que la trace première – celle des origines – s'estompe progressivement. Pourtant, dans les romans d'Earl Lovelace, dès que les protagonistes sont affranchis de l'autorité coloniale – incarnée par les planteurs et les gouverneurs coloniaux –, ils tentent de déconstruire l'identité fabriquée par l'administration coloniale et de reconstruire leur nom, leur filiation et leur humanité en renouant avec la trace de l'Afrique qui demeure enfouie en eux, à

l'instar de Jojo dans *Salt* qui tente de donner sens à la trace de l'Afrique, à la fois présente et absente :

Around him people, the more recent captives, were talking of returning homes in Kano, in Congo, in Ghana. [...]. They knew where they would be going to; but for him [Jojo], he had lost track of the exact place he had come from. His homeland was the whole continent. He was from Africa, not a place from Africa. [...] He had no idea of the loss he had lost. (*S*, 173)

Les protagonistes se construisent donc autour de la dialectique de la trace et de l'oubli et tentent de retrouver la trace de l'humain en donnant un sens – je reprends ici les termes de Paul Ricoeur – à l'« aporie de la présence de l'absence. »¹¹ Ce qui m'amène à mon deuxième point, la résurgence de la trace et le processus ré-ontologique.¹²

Si les anciennes identités sont édulcorées et érodées, par les processus de la colonisation culturelle, de l'acculturation et de l'assimilation, quelques traces demeurent pourtant, indissolubles imprimées et gravées dans l'inconscient collectif. Ainsi, Édouard Glissant atteste que les traces de la culture amérindienne sont toujours présentes aux Caraïbes :

Même là où ils furent exterminés, les Amérindiens ont maintenu secrètement une présence qui s'exercera au niveau de l'inconscient collectif. Même déportés sans aucun recours, sans langages ni dieux ni outils, les Africains ont maintenu une présence de l'ancien pays, qui entrera dans la composition de valeurs imprévues. De tels procédés relèvent d'une pratique de la *Trace* comme composante, qu'il faut retrouver en soi, et accorder à de nouveaux usages.¹³

Si les réactions des protagonistes lovelaciens face à la résurgence de la trace africaine sont divergentes, elles inscrivent la présence de l'Afrique dans le moi antillais. Bien qu'Ivan Morton, personnage de *The Wine*

Noémie Le Vourc'h

of *Astonishment*, réprime la trace de l'Afrique et se refuse à ses codes gestuels, langagiers et musicaux, elle se dessine en filigrane :

And Mr Civilize [Ivan Morton] sit down there in the whiteman house on the whiteman chair with the whiteman tie and cuff-links and wristwatch on telling me : "We can't change our colour, Dorcas, but we can change our attitude. We can't be white, but we can act white."¹⁴

Pour le politicien local Ivan Morton dans *The Wine of Astonishment*, le maître d'école Winston Warrick dans *The Schoolmaster* et Alford George au début de *Salt*, l'Européen est l'exemple à suivre : il faut marcher sur ses traces. En revanche, Clayton Blondell, membre actif du Black Power dans *Is Just a Movie*, Aldrick Prospect et Fisheye dans *The Dragon Can't Dance* ou encore Bongo dans *Salt*, parmi d'autres, revendiquent et cultivent la trace de l'Afrique constitutive de leur identité : « He was Manzanilla, Calvary Hill, Congo, Dahomey, Ghana. He was Africa » (*TDCD*, 115).

Qu'elle soit trace de l'Europe ou trace de l'Afrique, la trace comme filiation et ancrage est, dans les romans d'Earl Lovelace, vouée à l'échec. En ce sens, dans *Is Just a Movie*, Clayton Blondell, pour qui la trace de l'humain dans l'être antillais est *sine qua non* de la trace de l'Afrique, se retire vers les mornes, lieu de marronnage, dès lors qu'il comprend que la créolisation, la créolité et l'Antillanité l'emportent sur l'Africanisation, la Négritude et le Black Power : sa perception de l'Afrique comme seule et unique trace constitutive de l'être antillais le fait sombrer dans la folie. Parallèlement, dans *Salt*, la perception de la trace européenne comme seule et unique trace de l'humanité mène à la folie, au dédoublement de la personnalité, à la schizophrénie. En suivant la trace européenne, le protagoniste Alford George fait fausse route, suit les mauvais indices, et se perd :

His elocution, his vocabulary, the agreement of his subjects and his verbs, his Hazlitt, his Keats, his Shelley, his Browning, his knowledge

of wines seemed to be of little use here. [...]. He became angry with everything and with everybody, with [...] the threat of the idea of himself settling into this little world outside the world. [...]. He wanted to mash up the place. (*S*, 54-55)

Si certains protagonistes tentent de se construire indépendamment de la trace de l'Afrique, d'autres au contraire la font émerger et la place au cœur de leur démarche ontologique. D'autres protagonistes, à l'instar de Sonnyboy, dans *Is Just a Movie*, revendique la trace de l'Afrique au gré de leurs envies, et surtout au gré de la politique gouvernementale :

When Sonnyboy Apparicio hear the government had declared a state of emergency and was arresting leaders of the Black Power demonstrations [...], [he] exchanged his dashiki for a long-sleeved white shirt, patted down his halo of hair to fit under a bebop cap, [...]. But next morning he see in the newspapers the compelling poetry of his leaders' surrender, [...], Sonnyboy take off his bebop cap, pushed it into his pocket, teased out his hair to the previous halo of its fullness, [...]. (*IJM*, 7-8)

La mémoire, pierre angulaire du ré-ontologisme antillais, implique donc un tri, une négociation et un choix des traces :

La composition de la mémoire relève maintenant de la décision des consciences individuelles. La mémoire informait jadis notre subjectivité à notre insu, alors qu'aujourd'hui nous la recomposons au gré de nos humeurs et de nos nécessités identitaires et politiques du moment. C'est pourquoi notre époque est celle des mémoires identitaires à la carte. Cette plasticité mémorielle est plus généralement due au relâchement des liens de filiation au passé.¹⁵

La plasticité mémorielle participe donc de la construction d'une identité supra-nationale.

Noémie Le Vourc'h

L'être humain oublie, reconstruit, mélange, élabore et déforme les traces qui constituent son identité. Les faits qu'il retient, à défaut d'être exacts, sont repris dans un processus de plasticité mémorielle. Les traces errent donc à mi-chemin entre la mémoire et l'imagination. Si, dans le récit de Bango – sur lequel le roman *Salt* s'ouvre –, le lecteur repère les traces-mémoires de la présence-absence de l'Afrique, du Middle Passage et de l'esclavage, il repère aussi l'effort de recomposition et de ré-agencement des traces¹⁶ par la mise en récit, ici mi-imaginaire mi-biographique : « This was one of the beginnings of the story that Uncle Bango sat down that year to tell, [...]. All that I could see separating him from my other uncles was this story that he was ever willing to tell. So it had to be his story. » (*S*, 3-4)

Dans *The Dragon Can't Dance*, la plasticité mémorielle est intrinsèquement liée aux arts plastiques, à la création artistique :

Aldrick worked slowly, deliberately; and every thread he sewed, every scale he put on the body of the dragon, was a thought, a gesture, an adventure, a name that celebrated some part of his journey to and his surviving upon this hill. He worked, as it were, in a flood of memories, [...]; and his life grew before him, in the texture of his paint and the angles of his dragon's scales, [...]. (*TD*CD, 28)

Il semble ici que la portée ré-ontologique des traces ne puisse s'exprimer et réaliser pleinement son potentiel que par sa matérialisation. Aldrick tisse les traces entre elles, les met en relation. En ce sens, le costume de dragon qu'il confectionne pour la parade du Carnaval est la représentation matérialisée d'une identité inter-générationnelle et inter-nationale – entre nations africaines. Dans *Is Just a Movie*, le costume réalisé par le père de Manick, d'origine indienne, matérialise, par la magie de la créolisation, la fusion des traces supra-nationales : « What Elsie wheeled onto the gallery was an unfinished Carnival costume of bright red, yellow and black stripes, with mirrors on the chest and a sun on the back and a headpiece with three faces looking in three directions » (*IJM*, 319). L'Inde, représentée par les rayures rouges, jaunes et noires du costume

traditionnel du Nagaland (état du Nord-Est de l'Inde) et par le masque à trois têtes, référence aux divinités indiennes, entre dans le Carnaval et s'ouvre ainsi à la créolisation. Il apparaît ainsi que la pensée de la trace, pour être fructueuse, doit être une pensée de l'ouverture. C'est, par ailleurs, ce que le personnage de Sweetie-Mary dans *Is Just a Movie* préconise : « Africa is not a prison. You can't make Africa a jail » (*IJM*, 184).

En outre, la trace semble indissociable de l'errance. C'est en effet lors de ses pérégrinations psychiques, qu'Aldrick – en rêveur éveillé – prélève des traces. L'errance est aussi physique et les traces sont alors les chemins que les marrons se frayaient pour rejoindre les mornes. Dans *Is Just a Movie*, le lecteur suit Sonnyboy dans les traces marronnes et prélève des traces-mémoires d'une contre-culture passée, mais sans cesse actualisée. La trace est donc une errance qui oriente.¹⁷

Il me paraît important, pour conclure, de souligner l'évolution dans la perception de la trace comme outil ré-ontologique dans la fiction d'Earl Lovelace. En effet, si dans ses premiers romans, les protagonistes trinidiens souhaitent réhabiliter la trace de l'Afrique – et se réclament, en ce sens, d'Aimé Césaire –, dans les romans les plus récents, *Salt* et *Is Just a Movie*, l'auteur soulève l'incapacité de la trace de l'Afrique à traduire l'Antillanité. Si Aimé Césaire, poète de la négritude, posait déjà le principe d'une identité plurielle : « Qui et quels sommes-nous ? », il lui fut cependant reproché d'accorder à l'Afrique une place trop importante dans le processus ré-ontologique antillais. Earl Lovelace semble donc tendre vers la théorie du Tout-Monde d'Édouard Glissant, selon laquelle toutes les cultures se valent et s'échangent. Néanmoins, dans la fiction d'Earl Lovelace, le Tout-Monde – encore à l'état embryonnaire dans *Is Just a Movie* – se voit déjà concurrencé, voire menacé par la mondialisation culturelle. Est-ce là le signe de l'impossibilité d'appliquer la théorie glissantienne du Tout-Monde au monde réel ou bien une mise en garde de l'écrivain contre

Noémie Le Vourc'h

la menace que fait peser la mondialisation sur la mondialité ? Il faudra sans doute attendre la publication de son prochain roman pour mieux cerner sa prise de position.

Noémie Le Vourc'h
Université de Bretagne occidentale
CEIMA / HCTI EA 4249

Bibliographie

- BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1965 [1939].
- CHAMOISEAU Patrick, *Enfance Créole II : Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, 1996 [1994].
- CURTIUS Anny, *Symbioses d'une mémoire : Manifestations religieuses et littératures de la Caraïbe*. Paris, L'Harmattan, 2006.
- EQUIANO Olaudah, *Sold as a Slave*, Londres, Penguin Books, 2007 [1789].
- GLISSANT Édouard, *La Cobée du lamentin*, Paris, Gallimard, 2005.
- GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- GLISSANT Édouard, *Poétique de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- LOVELACE Earl, *Is Just a Movie*, Londres, Faber and Faber, 2011.
- LOVELACE Earl, *Salt*, Londres, Faber and Faber, 1996.
- LOVELACE Earl, *The Dragon Can't Dance*, Londres, Faber and Faber, 1998 [1979].
- LOVELACE Earl, *The Schoolmaster*, Londres, Faber and Faber, 1999 [1968].
- LOVELACE Earl, *The Wine of Astonishment*, Oxford, Heinemann, 1986 [1982].
- LOVELACE Earl, *While Gods are Falling*, Harlow, Longman Drumbeat, 1984 [1965].
- NAIPAUL Vidiadar Surajprasad, *Miguel Street*, Londres, Faber and Faber,

2002 [1959].

RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, L'Harmattan, 2009 [1755].

TROLLOPE Anthony, *The West Indies and the Spanish Main*, New York, Carroll & Graf Publishers, 1999 [1860].

notes

- ¹ Selon Henri Bergson, dans *Matière et mémoire*, la mémoire-souvenir est propre à l'homme : « il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver. L'homme seul est peut-être capable d'un effort de ce genre. » (Paris, Presses Universitaires de France, 1965 [1939], 49. URL: [http://www.costoso.net/images/matiere_et_memoire.pdf])
- ² Lovelace Earl, *Is Just a Movie*, Londres, Faber and Faber, 2011. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *IJM*.
- ³ Earl Lovelace, *Salt*, Londres, Faber and Faber, 1996. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *S*.
- ⁴ Lovelace Earl, *The Dragon Can't Dance*, Londres, Faber and Faber, 1998 [1979]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *TD*.
- ⁵ Hypothèse que l'écrivain victorien Anthony Trollope corrobore : « No scenery can be more picturesque than that offered by the entrance to Port of Spain, the chief town in the island of Trinidad. [...] On the mainland, that is the land of the main island, the coast is precipitous, but clothed to the very top *with* the tickest and most magnificent foliage. [...]. The small island on the other side is almost equally wooded, but is less precipitous. Here, however, there are open glades, and grassy enclosures, which tempt one to wish that it was one's lot to lie there in the green shade and eat bananas and mangoes. This little island in the good old days, regretted by not a few, when planters were planters and slaves were slaves, produced cotton up to its very hill-tops. Now I believe it yields nothing but the grass for a few cattle. » (Anthony Trollope, *The West Indies and the Spanish Main*, New York, Carroll & Graf Publishers, 1999 [1860], 206-207.)
- ⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, L'Harmattan, 2009 [1755], 74.
- ⁷ Patrick Chamoiseau, *Enfance Créole II : Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, 1996, [1994], 31. Le tracé comme existence et aussi le tracé pour lutter contre le vide existentiel,

Noémie Le Vourc'h

et donc pour affirmer son existence ; ce la se retrouve aussi dans *Miguel Street* de V.S. Naipaul, dans la nouvelle éponyme, dans laquelle Man-man remplit ses journées de tracés : « If you told Man-man you were going to the cricket, he would write CRICK and then concentrate on the E's until he saw you again. » (*Ibid.*, 48)

- ⁸ Oludah Equiano, *Sold as a Slave*, Londres, Penguin Books, 2007 [1789], 14, 44-45, 46.
- ⁹ « Une autre légende, parue il y a plusieurs siècles : on demande aux esclaves qui vont prendre les bateaux, de tourner autour d'un arbre, arbre qui s'appelle l'arbre de l'oubli ; les femmes doivent tourner je crois sept fois, et les hommes neuf, et avant de s'embarquer un sorcier leur donne un filtre, qui s'appelle le filtre de l'oubli ; [...] » (Simonne Henry-Valmore, « Le Marabout sans maître », dans Philippe Berté (dir.), *Entités culturelles, individualismes, nations dans la Caraïbe*, Fort de France, Association Lacanienne Internationale, 2006.)
- ¹⁰ Édouard Glissant, dans un entretien accordé à Catherine Pont-Humbert en 2005 sur France Culture.
- ¹¹ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 11.
- ¹² Voir Anny Dominique Curtius, *Symbioses d'une mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2006. Elle y définit le réontologisme comme la « réaffirmation de [l']identité, [la] capacité à créer une culture en recomposant sur la terre nouvelle les traces [...] de [la] culture africaine, [...] »
- ¹³ Édouard Glissant, *La Cobée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, 84.
- ¹⁴ Lovelace Earl, *The Wine of Astonishment*, Oxford, Heinemann, 1986 [1982], 13.
- ¹⁵ Joseph-Yvon Thériault et E.-Martin Meunier (dir.), *Les impasses de la mémoire : histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Éditions Fides, 2007, 20.
- ¹⁶ Selon Édouard Glissant, la notion de trace « n'est pas une notion impérative, normative », mais « une recherche peut-être dans la souffrance et dans la difficulté de recomposer. »
- ¹⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, 1997 : « la pensée de la trace s'appose, par opposition à la pensée de système, comme une errance qui oriente. Nous connaissons que la trace est ce qui nous met, nous tous, d'où que venus, en Relation... La pensée de la trace permet d'aller au loin des étranglements de système. Elle réfute par là tout comble de possession... Elle est l'errance violente de la pensée qu'on partage. » (18-20)

Isabelle LE CORFF

Hunger de Steve McQueen : Le resurgissement des traces de l'Humain



Image 1. *Hunger* (Steve McQueen, 2008)

Sollicités de toutes parts par les innombrables architectures, vestiges, légendes et récits de celles et ceux qui nous ont précédés, des espaces et des temps que nous avons ou non vécus, mais qui nous sont désormais et à jamais inaccessibles, nous recherchons ces traces de l'humain qui nous permettraient d'établir une correspondance entre nos ancêtres des cavernes et nous-mêmes, en quête d'une universalité éclairante. Il ne s'agit pas de nostalgie, mais bien d'un espoir de toucher, même furtivement, aux formes abstraites de ce qui caractériserait l'humain. Le cinéma quand il est « art », passe comme la peinture ou la littérature, par la représentation, la fable et les symboles pour atteindre cette trace de l'humain qui nous occupe. La fiction nous aide alors à nous libérer des images pour éprouver l'expérience singulière et profonde qui ne pourra ni s'oublier, ni s'effacer.

Le film *Hunger* (2008) de Steve McQueen propose, à travers l'histoire des grévistes de la faim irlandais de 1981, un voyage au cœur de l'enfer de la prison en interrogeant par le biais de la fiction cinématographique les

Isabelle Le Corff

traces de l'humain qui resurgissent dans des conditions extrêmes. Nous procéderons dans un premier temps à l'analyse contextuelle du récit cinématographique et à son ancrage historique. Puis, nous montrerons comment la mise en scène du corps et l'appel aux sens constituent une recherche minutieuse des traces de l'humain dans un espace-temps révolu. Enfin, nous interrogerons la symbolique esthétique du corps, et en particulier du nu, dans cette expérience d'élévation produite par l'art.

Traces du corps sociopolitique

Artiste vidéaste, photographe, sculpteur, cinéaste, Steve McQueen ne cesse de scruter le corps humain par delà son enveloppe corporelle. Son premier film, *Bear* (1993), met en scène une rencontre entre deux hommes nus d'une manière telle que le spectateur se demande si l'échange entre les deux hommes est agressif ou au contraire érotique. Nommé officier de l'Ordre de l'Empire Britannique en 2002 après avoir reçu le prix Turner en 1999, McQueen part en Irak en 2006, comme artiste de guerre officiel de la Grande-Bretagne, et réalise à son retour une planche de timbres commémorant par leur portrait les soldats britanniques morts dans ce combat.



Image 2. Steve McQueen, « Queen and Country », 2010.¹

L'œuvre nomme cet intermédiaire entre disparition et mémoire dérisoire de l'être humain. Selon les propos de Ricœur se référant à Aristote,

l'image [...] consiste en deux choses à la fois : "Elle est elle-même et en outre la représentation d'autre chose – *allou phantasma* – en bref l'image est à la fois inscription actuelle et signe de son autre ; c'est sur cette altérité de l'autre que le temps met sa marque distinctive au plan de la mémoire. C'est ici que le second vocable pour la mémoire – *anamnèsis* – entre en jeu : le souvenir de la chose n'est ni toujours ni fréquemment donné, il faut le chercher ; cette quête est l'anamnèse, la réminiscence, la recollection, le rappel. À la question initiale : quoi ? – visant le souvenir – se joint désormais la question comment ?, qui met en mouvement un 'pouvoir-chercher'".²

Le timbre, par sa circulation dans le monde quotidien, revêt un usage ordinaire qui ne donne qu'un infime souvenir d'une personne peu connue. Pourtant, l'effigie ne peut être que simple mémoire de la personne. Insérée dans un cadre national officiel, elle invite à l'interrogation de l'événement et par conséquent à ce mouvement du « pouvoir-chercher » qui conduit aux traces d'individus morts pour une cause collective.

Pour tout film historique, le lien avec la situation authentique qui le voit naître est extrêmement sensible et les licences sont susceptibles de perturber le pacte de confiance entre cinéaste et spectateurs. Réalisé en 2008, *Hunger* met en scène la grève de la faim et de l'hygiène de membres de l'armée républicaine irlandaise (IRA) qui, emprisonnés à la prison de Maze, Long Kesh, à Belfast, refusent d'être prisonniers de droit commun et réclament le statut de prisonniers politiques. Steve McQueen n'est pas le premier à mettre en scène ce douloureux conflit politique. Terry George a en effet réalisé *Some Mother's Son* en 1996, Les Blair le film *H3* en 2000, la même année que *Coolockland* de Ryan Crisman. Les troubles sont également à l'origine du film américain *The Rising of The Moon* en 2002 et du film italien *Il Silenzio dell'allodola* par David Ballerini en 2005. Chacun de ces films définit plus ou moins précisément l'espace de référence qui est le sien. Dans *Hunger*, les mots

Isabelle Le Corff

sont rares. Cependant, le texte sur écran noir du générique d'ouverture inscrit d'emblée la fiction dans le contexte précis, daté et chiffré du conflit nord-irlandais pudiquement appelé « troubles » : « Northern Ireland, 1981. 2187 people have been killed in “the Troubles” since 1965. The British government has withdrawn the political status of all paramilitary prisoners. Irish Republicans in The Maze prison are on a “blanket” and “no wash” protest. »³ Et le texte de clôture réaffirme cette inscription de la diégèse dans l'histoire récente du Royaume-Uni, telle une parenthèse refermant l'aparté qu'est le récit filmique :

Bobby Sands died after 66 days on hunger strike. During this time, he was elected to the British Parliament as M.P. for Fermanagh and South Tyrone. After seven months the strike was called off. Another 9 men had died. 18 prison officers were killed by paramilitaries during the “blanket” and “no wash” protest. In the following days and months, the British Government effectively granted all the prisoners' demands but without any formal recognition of political status.⁴

Comment un projet artistique au temps narratif si court peut-il traduire avec justesse des années d'emprisonnement et de lutte ? La reconstitution de l'histoire telle qu'inscrite dans un espace-temps initial est impossible. C'est par l'interrogation de quelques traces éparées à l'interstice de l'histoire officielle et de l'histoire singulière que McQueen met en place une phénoménologie de la mémoire, invitant le spectateur à « éprouver » pour se remémorer. C'est selon Heidegger une des fonctions majeures de l'art :

L'art selon Heidegger est ce par quoi un peuple accède à l'Histoire. Il est *instauration de la vérité*. “En tant qu'instauration, l'art est essentiellement historial. Cela ne signifie pas seulement qu'il a une histoire, au sens purement extérieur où, puisqu'il se manifeste au cours des âges à côté de maints autres phénomènes, il se voit, lui aussi, sujet à des transformations pour finalement disparaître, offrant ainsi à la science historique des aspects changeants. L'art est Histoire en ce sens essentiel qu'il fonde l'Histoire.”⁵

Même si une telle définition exclut l'art moderne et en particulier l'art abstrait, elle mérite qu'on s'y attarde sans écarter les dangers de confusion entre histoire et cinéma, produits par le fait que la réalité dont le cinéma offre l'image apparaît terriblement vraie. Le spectacle tragique de la grève de la faim des prisonniers irlandais est d'autant plus sensible que les événements sont récents et qu'ils se sont déroulés au sein même de notre corps culturel, l'Europe. L'injustice matérialisée à l'écran par la violence et le sang est si marquante qu'elle en est difficile à regarder. La vérité émanant des images provient aussi de l'espace narratif. Les décors sont reconstruits fidèlement d'après l'architecture de la prison de Maze, et le lieu de tournage choisi se situe près de Belfast. La plupart des membres de l'équipe du film sont irlandais et la grève de la faim de 1981 est inscrite dans leur « mémoire souvenir ». Les archives vocales agissent encore comme rappel dans la forme même que le spectateur reconnaît : une voix à la radio lors d'un trajet en voiture parlant des prisonniers républicains comme de criminels, la voix dure et tenace de Margaret Thatcher, alors première ministre du gouvernement britannique.

Le film fonctionne comme la « mémoire souvenir », avec les mêmes incertitudes, la confrontation de la fidélité de la mémoire au vœu de vérité en histoire étant fatalement incertaine. Ricœur dit encore à propos de la mémoire :

Nous n'avons pas mieux que l'image-souvenir dans le moment de la reconnaissance. Mais, sommes-nous sûrs que quelque chose s'est effectivement passé plus ou moins tel qu'il se propose à l'esprit en train de se souvenir ? C'est bien là la difficulté résiduelle. Et c'est ici que la problématique de la mémoire s'engage dans la voie périlleuse de la similitude, de la *mimesis*, qu'on n'a jamais fini de dissocier d'un côté du fantasme et de l'autre de l'image-copie, sans que puisse être rompu, d'un côté ou de l'autre, le sentiment d'un lien d'adéquation, de convenance de l'image souvenir à la chose souvenue.⁶

Le film historique investit le pouvoir mimétique de l'image-copie à la chose souvenue. L'intervention de Laurence McKeown, membre

Isabelle Le Corff

de l'IRA et onzième gréviste de la faim en 1981, dont la grève a été stoppée au bout de 70 jours, fait cette intervention étonnante lors d'une conférence à la Maison Internationale de Rennes le 22 septembre 2011. Il s'appuie sur cinq extraits du film *H3* dont il a été le co-scénariste pour témoigner de son expérience :

I've chosen 5 short clips which I believe provide a broad representation of the prisoners, what they were involved with, how they lived their daily lives, the brutality they endured, the decision to go on hunger strike, and the elation at Bobby Sands's election victory. After each clip we can have questions and again at the end of the 5 clips.⁷

Par cette proposition, il invite les spectateurs à parler « sur » le film en acceptant la confusion entre le monde et son spectacle. McKeown dit ainsi implicitement au public de la conférence que son expérience du film se fond avec son expérience de la vie par le passé, et cette entrée engendre inévitablement pour le public la difficulté à dissocier l'ancien gréviste de la faim du scénariste, d'une part, et du spectateur fasciné par le spectacle tragique, d'autre part. Mais la posture de McKeown illustre aussi ce qu'Aristote a qualifié d'expérience de neutralisation ontologique, l'expérience esthétique du spectacle tragique permettant la catharsis parce que l'horreur n'y est pas matérielle. Le spectateur peut alors, par la convention du faux qu'il accepte, reconnaître les faits tout en mettant entre parenthèses leur effectivité matérielle, et cela lui permet de dominer les événements. McKeown confirme son lien au film *H3* en tant qu'expérience cathartique en témoignant de son immense émotion lorsqu'à sa sortie le film fut projeté aux familles des grévistes de la faim. McKeown dit encore son étonnement devant la violence des gardiens de prison dépeinte dans *Hunger*, plus proche de la réalité dit-il que dans *H3*. « Nous n'aurions pas osé, par peur d'être accusés de propagande ».

Ni *H3* ni *Hunger* ni aucun des films réalisés à partir des événements tragiques de la grève de la faim ne sera jamais « la réalité », mais c'est de réalisme cinématographique dont il est alors question, d'un réalisme

garant de la pertinence de nos perceptions. Jean-Louis Comolli définit ainsi la nécessité du réalisme cinématographique :

C'est [...] quand le monde se dérobo à nos perceptions, à notre conscience, à notre expérience même, quand il s'aliène, s'estompe, se perd, c'est dans le retrait du monde que le rideau se lève sur la représentation. Il ne manque pas d'arriver que cette perte de présence du monde à nous-mêmes nous devienne douleur ou violence insupportables. Là, le spectacle commence. Si ce qui existe suppose une double violence, celle de son affirmation, celle de sa disparition, alors le spectacle vient doucement prendre la relève de cette violence que laisse derrière elle une existence toujours autrefois affirmée et toujours maintenant dérobée.⁸

Pour garantir cette pertinence de nos perceptions, Steve McQueen répond à la demande paradoxale et utopique des spectateurs d'une plénitude du monde représenté en multipliant les points de vue, en fabriquant des présences et des traces, en choisissant minutieusement les détails. D'emblée, il dit les deux côtés des barreaux. Le scénario en trois actes est bien éloigné des traditionnels *biopics* expliquant par l'enfance du personnage principal son engagement dans la lutte, puis sa mort héroïque. De façon antithétique, le personnage de Bobby Sands n'apparaît de manière identifiable pour la première fois qu'à la vingt-deuxième minute du récit filmique. De plus, gardien et prisonnier sont filmés tour à tour ou ensemble sans que le spectateur puisse affirmer qu'il existe un bon côté des barreaux. Si le dehors semble plus enviable, les rituels qui consistent à se vêtir, se laver, se nourrir sont omniprésents des deux côtés des grilles de la prison, par leur présence répétée ou par leur absence obsédante. La caméra s'attarde sur les gestes du gardien de prison chez lui, devant ses vêtements pliés, face au lavabo ou encore à table, et l'effet miroir fonctionnera par réflexion bien plus tard, une fois que l'on aura franchi avec lui les grilles de la prison et rejoint les « grévistes des couvertures et de l'hygiène ». Mais le spectateur n'oubliera aucun de ces gestes lentement accomplis par l'homme seul

Isabelle Le Corff

dans sa chambre, dans sa salle de bains ou à table devant son repas, seul encore dans la rue s'assurant que personne ne le menace ou n'a placé de bombe sous sa voiture, seul au volant de son véhicule sur le chemin de la prison, seul enfin dans la cour de la prison pour fumer une cigarette. Bien que théoriquement libre, Raymond traduit par sa gestuelle ritualisée l'emprisonnement auquel le condamne sa fonction et rappelle à la mémoire des spectateurs les 18 morts de ce côté des barreaux, les gardiens de prison assassinés par la milice de l'IRA pendant la « grève des couvertures et de l'hygiène ». En multipliant les points de vue, le cinéaste rappelle à nos consciences de spectateurs non seulement que nous ne sommes pas dans la réalité, mais encore que nous acceptons cette perte par le jeu de la représentation. Nous y gagnons l'omniscience et par conséquent la compréhension *a posteriori* de la complexité du corps culturel représenté. Volonté d'en finir avec le manichéisme sans solder l'histoire. C'est, selon McQueen, dans les situations extrêmes que se révèlent l'humanité et l'inhumanité des individus.

Le réalisme cinématographique, dont Jean Renoir fut le maître, « avec cet espoir ou ce rêve que dans le spectacle se puisse mettre à distance ironique ou comique ce qui sans cela serait peut-être un peu trop directement, trop brutalement vécu »,⁹ est encore à l'œuvre dans *Hunger* lors de la longue séquence de dialogue au centre de l'acte deux,¹⁰ par le synchronisme de l'action avec son enregistrement.



Image 3. *Hunger* (Steve McQueen, 2008)

Temps narratif et temps diégétique ne font alors qu'un, l'expérience de vérité émanant du passage même du temps dans ce long plan de dix-sept minutes qui oppose Bobby Sands au prêtre. Alors que l'ensemble du film se caractérise par la rareté des dialogues et même des mots, cette séquence est un match rhétorique se déroulant sous nos yeux dans la magie des volutes de fumée de cigarette. Le chef opérateur explore l'usage de la nouvelle caméra API (pellicule à deux perforations, format proche du scope) pour filmer la lutte entre les deux personnages incarnant pour l'un l'IRA et pour l'autre le clergé catholique n'apportant pas son soutien à l'IRA. La scène témoigne des rapports complexes et tendus avec le clergé. À contrepied de toute construction classique au cinéma, le visage de Bobby Sands n'est pas mis en évidence par l'éclairage comme on pourrait s'y attendre, mais les deux personnages sont filmés à contre-jour, le spectateur étant de ce fait libre de choisir lequel des deux hommes regarder. Ceux-ci s'affrontent verbalement, divergeant sur le choix des opérations à mener, et Bobby Sands annonce qu'il va s'opposer aux directives de négociations des leaders de l'IRA. Loin d'abdiquer ou de négocier, il va entamer une grève de la faim. Les mots pèsent lourd dans cette prise de décision qui constitue le moment de bascule du récit, et le raccord se fait alors sur un très gros plan des mains de Bobby Sands saisissant fébrilement une cigarette (la cigarette du condamné), puis sur son visage (Michael Fassbender), sombre, en contre-jour, confirmation esthétique qu'il est celui qui remporte le combat. Drôle de victoire qui le conduit à une mort programmée, certaine. Le spectateur a beau connaître l'Histoire officielle et les événements tragiques de la grève de la faim qui font suite à cette décision, la durée de la séquence l'oblige à éprouver dans le temps le cheminement et les arguments du prisonnier Bobby Sands, ravivant les traces de doutes, d'hésitations et d'affrontements qui font percevoir, là encore à contrepied des films classiques, les fragilités de l'être humain derrière le héros.

Isabelle Le Corff

Traces du corps humain

L'adéquation de la mise en scène du temps et du temps de la mise en scène par ce plan de dix-sept minutes est l'occasion pour le spectateur d'expérimenter le lent écoulement du temps à l'intérieur de la prison, expérience construite également à partir des traits rhétoriques de la cinématographie carcérale : longs couloirs sombres, portes, grilles, serrures et clés, minces faisceaux de lumière à travers les barreaux. Comolli dit de cet univers carcéral que « du corps humain rôde dans les couloirs, mais du corps morcelé ». ¹¹ Des mains de gardiens qui écrivent la trace de rébellion d'un prisonnier réclamant ses propres vêtements, qui tournent des clés dans des serrures, qui poussent ou ferment des portes, aux mains de prisonniers roulant une cigarette, dépliant un message minuscule, passant fébrilement un doigt à travers les barreaux pour ressentir le contact de l'air froid, les inserts de mains sont autant de tentatives de saisir le morcellement du corps humain dans l'univers carcéral. Puisque le cinéaste n'a d'autre choix que de filmer l'enveloppe corporelle des personnages pour atteindre leur intériorité, leur part secrète, les plans de mains sont légion parce qu'ils disent les émotions que les visages fermés ne laissent plus paraître. Le gardien Raymond est introduit auprès du spectateur non par un gros plan de son visage, mais par un plan rapproché de ses mains (00:01:50, 10^e image). Mains qui portent la trace de la violence qu'il exerce dans le cadre de ses fonctions, quand tout le reste du corps affiche propreté, netteté, fermeture. Et ces stigmates montrés et répétés à l'image sont la synecdoque d'une souffrance tue, souffrance indécente du bourreau que l'on ressent pourtant lorsqu'un flocon de neige vient se poser sur la blessure et fondre lentement dans le silence de la cour enneigée (00:06:51, 21^e image). Tandis que l'humain s'insinue dans l'inhumain par le biais de l'écorchure ou encore par une expression de souffrance saisie furtivement dans le reflet de son visage dans le miroir, Raymond continue d'accomplir les mêmes gestes cruels avec une violence inouïe qui ne cesse que dans l'absurdité de sa mort, éclaboussant de son sang sa mère déjà entrée dans l'oubli de l'insupportable conflit (00:43:22, 2^e image).



Image 4. *Hunger* (Steve McQueen, 2008, 00:43:22, 2^e image)

Ni manichéisme ni jugement, mais de l'inhumain s'insinuant dans l'humain, la souffrance révélant l'humanité à elle-même par quelques-uns de ces signes qui la condensent, et la neige vouant ces morts de gardiens à l'oubli par son pouvoir de silence et d'ensevelissement. Les morts des dix grévistes de la faim resteront à jamais gravées dans les mémoires, tandis qu'auront vite disparu toutes traces de ceux qui ne sont pas morts par choix idéologique. Le personnage du jeune CRS effrayé, puis choqué par la brutalité à laquelle il est lui-même conduit forme un exemple de plus de cet « autre côté du miroir » que le film ne passe jamais sous silence. McQueen ne fait pas seulement appel à notre vision, mais bien à tous nos sens pour nous inviter à percevoir l'horreur de ce que fut l'incarcération à Long Kesh. L'ouïe est largement sollicitée par les bruits de portes et de serrures grinçantes, les pas, les coups et les cris de certaines scènes, mais aussi par l'absence de mots et par les longs silences qui dominent l'espace-temps du film. Pas de musique de fosse aux effets mélodramatiques, mais là encore, de l'effacement duquel découle une attention accrue aux crissements, aux moindres bruits offensifs, et la sensation exacerbée d'être menacé. Notre sens du toucher est également sollicité, comme en témoigne cette scène de deux minutes (00:15:00-00:17:00) durant laquelle un prisonnier avance délicatement la main vers une mouche pour éprouver la sensation de l'insecte fragile sur ses doigts. Jeu de mouvements très lent pour ne

Isabelle Le Corff

pas effrayer la mouche. Nous avons beau être immobiles et sagement assis dans notre siège de spectateurs, face à des images projetées, la peur nous vient que la mouche puisse s'envoler, la pertinence de nos perceptions étant mise en éveil, et avec elle, notre engagement dans le monde. Le dégoût, davantage que le goût, est convoqué dans un plan de vers grouillant dans les restes de nourriture jetés dans le recoin d'une cellule de prisonnier, mais c'est cependant notre odorat qui, des cinq sens, est le plus violemment mis à mal dans cette scène de *Hunger* (00:17:00-00:19:00) [Image 5] où matières fécales et urine deviennent les armes ultimes des prisonniers dépouillés. Comment décrire cinématographiquement cette agression faite aux gardiens par les odeurs nauséabondes inhérentes à la grève de l'hygiène ? Un prisonnier aux longs cheveux noirs étale scrupuleusement des excréments sur les murs.



Image 5. *Hunger* (Steve McQueen, 2008, 00:17:00-00:19:00)

Mais les couleurs brunes et jaunâtres ne se limitent pas à l'intérieur des cellules. La propagation engendrée par la grève gagne les couloirs et lieux communs de la prison en dépit de l'interdiction faite aux prisonniers de communiquer entre eux. Ironie de la trace des corps sales signifiée par leur urine qui, par petites flaques s'échappant par-dessous les seuils des portes des cellules inonde progressivement la prison. Symbole suprême d'une union inébranlable qu'aucune porte, qu'aucun verrou ne pourra arrêter. Ce n'est qu'après le long plan-séquence de

dialogue marquant la décision de Bobby Sands et des prisonniers de ne plus accepter des conditions de détention qui durent depuis que leur a été retiré le statut de prisonniers politiques que le plan du couloir infesté réapparaît, un gardien le balayant lentement après avoir versé du détergent. Le détergent symbolique du désir « d'épuration » de gardiens soucieux, à l'instar de la première ministre britannique Margaret Thatcher de ne rien céder aux « criminels », pourra venir à bout des vies humaines enfermées là. Mais pas davantage qu'il ne peut contenir de l'urine, il ne pourra arrêter la transmission des revendications à une opinion publique nationale et internationale.

Autre enjeu du médium filmique, la caméra inscrit sur la pellicule un présent des corps exposés à la prise cinématographique :

On sait que le premier niveau (le degré zéro) du réalisme cinématographique n'est rien d'autre que la relation – réelle, synchrone, scénique – du corps filmé avec la machine filmante : j'appelle "inscription vraie" et "scène cinématographique" cette spécificité du cinéma de mettre ensemble, dans un même espace-temps (la scène), un ou des corps (acteurs ou non) et un dispositif machinique (caméra, son, lumière, techniciens). L'expérience partagée entre corps filmé et machine filmante est enregistrée sur un ruban de film. Cet enregistrement témoigne de ce qu'elle s'est déroulée ici et maintenant, en un lieu donné, en un temps donné.¹²

Esthétique de la trace, la fiction inscrit le passage du temps sur les corps exposés à la prise de vue, mais la trace inscrite est toujours au passé bien qu'elle porte en elle le présent de l'inscription. En d'autres termes, le corps exposé de Michael Fassbender n'est plus là au moment où je regarde l'image, et Bobby Sands est mort. Cependant, l'image est la preuve d'un ayant existé ainsi du corps projeté. L'amaigrissement de Fassbender au cours du film rend particulièrement sensible le passage du temps sur ce corps, d'autant plus fortement énoncé qu'il est nu.

Isabelle Le Corff



Image 6. *Hunger* (Steve McQueen, 2008)

Le nu des corps meurtris, tuméfiés, soumis aux violences de corps vêtus et armés, produit un effet additionnel, en ce qu'il est profondément dérangeant. Que ce soit des acteurs ne change rien à cette représentation de la figure humaine. Le corps de l'acteur « s'y voue à la double fonction d'instrument et de cobaye », selon les termes de Paul Ardenne,¹³ et le nu procure ici l'impression d'une dégradation brutale. Rappelons-nous les gestes qu'accomplit Raymond dans la première séquence du film : se vêtir, se laver, manger, fumer. Ce sont les uniques rituels dont il sera question dans le film, rituels en creux pour les prisonniers, leur absence signifiant la perte des gestes élémentaires de socialisation.

L'abstraction artistique / Traces d'une histoire de l'art

L'historien de l'art Kenneth Clark¹⁴ distingue la « nudité », devant laquelle la plupart d'entre nous éprouvons de la gêne du « nu », image d'équilibre du corps. La gêne devant le spectacle de la nudité est prégnante dans l'une des toutes premières scènes du film (00:09:00-00:12:00), lorsqu'un prisonnier nouvellement incarcéré est sommé de se dévêtir puis dépossédé de ses vêtements par des gardiens à l'œil narquois. Le corps est violenté, l'intimité exposée à la barbarie, le spectateur incommodé par trop de visibilité. Le passage symbolique de la « nudité » au « nu » s'opère cependant rapidement dans cette combinaison de contraires. Paul Ardenne éclaire par son propos un tel franchissement :

Certes, en dépouillant le corps, en le dévêtant, on le désocialise. Mais, ce faisant, aussi on le réalise, on le livre au regard comme cette forme évidente que rien n'encombre, à commencer par le vêtement, ce signe de dépendance à la toilette, et par extension, d'appartenance sociale ou d'aliénation psychologique.¹⁵

L'analyse du montage de ce passage de *Hunger* produit des arguments complémentaires. En effet, la scène de rencontre entre les deux détenus dans leur cellule, scène d'une durée de six minutes qui fait suite à la scène de « nudité » forcée, rétablit l'humanité des protagonistes et instaure le « nu » aux yeux des spectateurs. La cellule de prison, sombre, aux murs badigeonnés de matières fécales, est transformée en grotte aux peintures pariétales.



Image 7. *Hunger* (Steve McQueen, 2008)

Un long travelling mural en plongée accompagne le regard du captif au rythme de sa respiration. Son corps est éclairé, magnifié par une légère contre-plongée dans l'obscurité ancestrale du lieu, sa dignité refaçonée à l'écran. C'est dans ce cadre que naît (ou renaît) le dialogue souligné par les champs/contrechamps entre les deux hommes. Les références visuelles à l'art préhistorique évoquent la beauté et le mystère d'œuvres multimillénaires aux ocres jaunes, aux bruns et aux noirs. De la simplicité de la peinture émane l'exaltation de la lumière, « Parce que les perceptions les plus humbles sont les plus universelles – étant celles

Isabelle Le Corff

par quoi nous sommes au monde avant même qu'il n'y ait pour nous des choses », nous dit le critique d'art Henri Maldiney.¹⁶

McQueen fait surgir la beauté de l'immonde. Le plasticien britannique nous invite par l'évocation des peintures pariétales à repenser le premier geste de l'homme accordé à la première esquisse du monde. L'hommage à la création artistique dans une vision dépouillée de l'homme, avant l'homme moderne, vêtu, propre, bien nourri, est une nécessité pour saisir ces traces d'humain qui nous échappent dans le chaos de ce moment d'histoire, dans l'atrocité d'un quotidien de saleté devenu ordinaire.

C'est l'idée de gens incarcérés dans une cellule 24 heures sur 24 pendant 4 ans et demi et ce qu'ils ont fait pour protester, utilisant leurs excréments, utilisant leur urine, ne se lavant pas, utilisant leur corps comme arme. C'était l'idée qui était pour moi intéressante à traduire visuellement parce qu'elle n'avait jamais été réellement filmée. Tout ce qui avait été filmé tenait en quatre-vingt-dix secondes de rush. Quatre-vingt-dix secondes ! Donc reconstruire cela en film était fascinant pour moi et bien sûr rester politique était énorme. Mais également l'aspect personnel. Comment cela pouvait-il être de vivre nu dans cette cellule pendant quatre ans et demi ? À quel moment s'habitue-t-on aux excréments sur les murs ? À quel moment s'habitue-t-on à avoir des vers sur tout le corps ? La saleté et la puanteur. C'étaient les questions que je voulais soulever, les images que je voulais regarder.¹⁷

Élever l'expérience humaine ; transformer l'atrocité de l'humain en l'élevant au rang du spirituel et de l'art. Après l'épuisement physique du premier acte, l'épuisement du langage du second acte, le troisième acte du récit filmique explore le resurgissement de l'humain dans l'épuisement du corps, au rythme de son effacement progressif. Bobby Sands a entamé la grève de la faim annoncée à l'acte deux, et son corps s'affaiblit jour après jour jusqu'à céder à la mort au soixante-sixième

jour de jeûne. McQueen prend le temps de filmer l'amaigrissement, l'évanescence des muscles, la disparition de la force physique. Par la légèreté du corps nu décharné, il réinjecte la grâce dans l'acte sacrificiel de Bobby Sands, usant des codes esthétiques de la peinture religieuse chrétienne, tels que la maigreur et la barbe pour évoquer les corps suppliciés. Paul Ardenne rappelle cette fonction du nu dans l'histoire de l'art :

Autre légitimité du nu à décliner en lettres de majesté la gloire du corps, en Occident du moins : son essence mythologique, mythique même, le corps nu que l'on y peint valant au moins autant comme compte rendu de la physionomie intime que comme comparution (consciente ou inconsciente) de l'essence divine de Jésus.¹⁸

Nul doute que le corps dans l'art occidental évoque le corps d'essence divine prenant modèle, d'après la genèse, sur le corps du dieu créateur. Si la mise en scène de la mort de Bobby Sands permet de transcender l'expérience humaine, elle transforme aussi l'atrocité en l'élevant au rang du spirituel et de l'art, comme tant de peintres l'ont fait pour la crucifixion du Christ. McQueen invoque lui-même cette filiation en rappelant que l'histoire de l'art est remplie de crucifixions assurément sublimes alors que la crucifixion en soi est une chose absolument abominable.¹⁹

Traces, les marques de l'empreinte corporelle du gréviste de la faim sont recueillies sur le drap de son lit de mort rappelant *La légende dorée* de Jacques de Voragine, « Reconduction du geste de Véronique, qui recueillit sur un linge l'empreinte corporelle du Crucifié, ce premier nu majeur, image de gloire entre toutes ».²⁰ Cette évocation visuelle du suaire de Turin [Image 8] par le linge mortuaire de Bobby Sands [Image 9] devient hommage et invitation à la vénération ultérieure d'un sauveur.

Isabelle Le Corff



Image 8. Le suaire de Turin²¹



Image 9. *Hunger* (Steve McQueen, 2008)

L'art, toujours art d'un peuple, s'ancre dans le vécu. Histoire de l'art et histoire de l'Irlande s'entremêlent dans ce rapport au religieux, la situation extraordinaire qui consiste à utiliser son corps pour mourir étant l'une des postures de martyrs adoptées à plusieurs reprises dans l'histoire de ce peuple supplicié.²² L'historien Jean-Pierre Carasso disait en 1970 à propos des Irlandais : « il est difficile de ne pas voir qu'ils sont catholiques parce que persécutés plus que persécutés parce que catholiques ; c'est dans leur catholicisme que les Irlandais affirment dès le début de leur colonisation leur identité nationale ».²³

L'absence de jugement caractérise indéniablement la mise en scène à la fois sobre et complexe de *Hunger*. Impossible de tomber dans la facilité du pathos, comme en témoigne le personnage de la mère de Bobby Sands d'une rare sobriété. Le « nu » est là comme mémoire, comme expérience du débat. Le film devient alors trace éphémère d'un ayant eu lieu vingt-sept ans après les faits, à un moment de l'histoire où se renoue le dialogue en Irlande du Nord. Il accomplit la « fonction pastorale de l'art » définie par Comolli :

À la chose disparue, à l'intensité de sa disparition, substituer la vibration d'un artifice. Éloigner le coup, rapprocher l'écho. Fonction pastorale de l'art. Au moment où le monde devient spectacle par perte d'évidence, le spectacle et ses vrais- faux-semblants s'ajoutent à ce monde, à cette part du monde pour nous atténuée ou exténuée, éloignée, fuyante, pour lui redonner forme, en tenir lieu, en assurer le provisoire remplacement, et non seulement en retenir quelque chose, en traduire le passage, en transmettre la trace, mais en transformer du même coup la nature et le ressort : ce qui était chaos pouvant acquérir une dimension de lisibilité, l'invisible devenir visible, le mystère intelligible.²⁴

Isabelle Le Corff
Université de Bretagne occidentale
HCTI-EA 4249

Bibliographie

- ARDENNE Paul, *L'image corps, figure de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du regard, 2001.
- CHALUMEAU Jean-Luc, *Théories de l'art*, Paris, Vuibert, 2002.
- CLARK Kenneth, *Le Nu*, Paris, Éditions Hachette, 1969.
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004.

Isabelle Le Corff

MALDINEY Henri, *Aux déserts que l'histoire accable, l'art de Tal Coat*, Deyrolle Éditeur, 1996.

MALDINEY Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Éditions Encre marine, 2000.

MCQUEEN Steve, *Hunger*, MK2, DVD, 2009.

RICŒUR Paul, « L'écriture de l'Histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55, n°4, 2000.

notes

- ¹ *The Letter*, URL: [<http://theletter.co.uk/index/5646/queen+and+country>]. Consulté le 21 février 2014.
- ² Paul Ricœur, « L'écriture de l'Histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55, n°4, 2000, 732-733.
- ³ Steve McQueen, *Hunger*, MK2, DVD, 2009.
- ⁴ *Ibid.*
- ⁵ Jean-Luc Chalumeau, *Théories de l'art*, Paris, Vuibert, 2002, 61.
- ⁶ Paul Ricœur, *op. cit.*, 733.
- ⁷ Laurence McKeown, Conférence à la Maison Internationale de Rennes, 22 septembre 2011.
- ⁸ Jean-Louis Comolli, *Voir et Pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Editions Verdier, 2004, 381.
- ⁹ *Ibid.*, 380.
- ¹⁰ Elle commence à 00:43:45 et se termine à 01:00:13. (*Hunger, op.cit.*)
- ¹¹ Jean-Louis Comolli, *op. cit.*, 327.
- ¹² *Ibid.*, 382.
- ¹³ Paul Ardenne, *L'image corps, figure de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du regard, 2001, 25.
- ¹⁴ Kenneth Clark, *Le Nu*, Paris, Editions Hachette, 1969, cité dans *ibid.*, 24.
- ¹⁵ *Ibid.*, 23.
- ¹⁶ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable, l'art de Tal Coat*, Deyrolle Éditeur, 1996, 55.
- ¹⁷ Interview de Steve McQueen, suppléments DVD, *Hunger, op. cit.*
- ¹⁸ Paul Ardenne, *op. cit.*, 23-24.
- ¹⁹ Interview de Steve McQueen, suppléments DVD, *Hunger, op. cit.*
- ²⁰ Paul Ardenne, *op. cit.*, 24.
- ²¹ Voir Maxime Lambert, « Le suaire de Turin date bien du Moyen Âge », *Gentside découverte*, 23 décembre 2010. URL: [<http://www.maxisciences.com/saint-suaire/>]

le-suaire-de-turin-date-bien-du-moyen-ge_art11383.html]. Consulté le 21 février 2014 ; « Qui est l'homme du suaire ? », *Le Mystère du Suaire de Turin*. URL: [http://www.1000questions.net/fr/suaire/qui.html]. Consulté le 21 février 2014.

²² Grèves de la faim en Irlande : 1920, 1979 et 1980.

²³ Cité par Philippe Azoury, suppléments DVD, *Hunger*, *op. cit.*

²⁴ Jean-Louis Comolli, *op. cit.*, 383.

Troisième partie

Les traces sur le territoire.
Nature et environnement

Rachel BOUVET

Des traces éphémères aux lettres du désert

L'une des singularités des déserts tient dans le fait que l'humain n'y a pas laissé de traces, si l'on excepte bien entendu les zones pétrolifères. C'est d'ailleurs pour cette raison que cet environnement est souvent perçu comme la figure du vide par excellence. Voici par exemple comment l'un des grands arpenteurs et écrivains du désert, Théodore Monod, décrit le Sahara : « Rien, le désert nu, voile d'espace, de roche, de sable et de lumière dont le vent de l'esprit se revêt pour jouer au désert et au marcheur. »¹ Rien : le désert, c'est d'abord, dans l'imaginaire, l'espace du rien, un espace d'une altérité radicale inouïe, celle qui sépare l'humain du non-humain, et qui, par son atemporalité, stimule des réflexions à la fois sur le temps d'avant l'apparition de l'humain et sur l'altérité ultime : la mort. Si le Sahara, le plus grand des déserts, a d'abord été entrevu comme un « monde sans traces », c'est parce que la figure du vide a longtemps été en Occident l'angle principal par lequel on a envisagé le désert. Considéré comme un néant sur terre, cet espace sans vie nous projette mentalement et physiquement aux limites extrêmes de la condition humaine. À l'approche de la vacuité, du gouffre, de la faille, un certain vertige intellectuel nous saisit et nous fait éprouver la limite, le « bord de l'être ». C'est bien à cette limite que se trouve acculé le pilote échoué en plein milieu du Sahara dans *Terre des hommes* de Saint-Exupéry :

Et je méditais sur ma condition, perdu dans le désert et menacé, nu entre le sable et les étoiles, éloigné des pôles de ma vie par trop de silence. Car je savais que j'userais, à les rejoindre, des jours, des semaines, des mois, si nul avion ne me retrouvait, si les Maures,

Rachel Bouvet

demain, ne me massacraient pas. Ici, je ne possédais plus rien au monde. Je n'étais rien qu'un mortel égaré entre du sable et des étoiles, conscient de la seule douceur de respirer... Et cependant, je me découvris plein de songes.²

Être réduit à un souffle et s'approcher de la mort, qui fait de nous des poussières de sable ou des poussières d'étoiles en devenir, c'est toucher du doigt les limites de l'être, en cette frontière ténue au delà de laquelle soudain tout bascule. Si la mort représente pour un être humain la limite temporelle extrême, c'est souvent le désert – quand ce n'est pas le cosmos, l'espace intergalactique³ – qui représente la limite spatiale extrême, étant donné qu'il révèle des traces de l'origine du monde et qu'il renvoie métaphoriquement au néant ayant précédé la création, et à la mort faisant basculer à nouveau dans le néant.

Dans le récit de voyage de Pierre Loti à travers le Sinaï, intitulé tout simplement *Le désert* et publié en 1894, la traversée de l'espace désertique entraîne chez le voyageur une méditation sur le temps des origines. Elle met en jeu un phénomène curieux, où l'on observe une sorte de rabattement de l'immensité de l'espace désertique sur le temps, comme si une forme de contamination avait eu lieu, faisant en sorte de lui accorder les mêmes traits que l'espace. Le temps semble en effet s'étirer, comme l'espace désertique, jusqu'à l'infini, jusqu'aux débuts du monde. Contempler les étendues démesurées permet d'imaginer le temps d'avant la création, d'entrevoir l'aube des temps.

Les montagnes sont de sable, d'argile et de pierres blanches : amas de matières vierges, entassées là au hasard des formations géologiques, jamais dérangées par les hommes, et lentement ravinées par les pluies, lentement effritées par les soleils, depuis les commencements du monde.⁴

Les rochers aux formes les plus étranges servent de point d'appui à une rêverie du minéral : « c'est la splendeur de la matière presque éternelle, affranchie de tout l'instable de la vie ; la splendeur géologique d'avant les créations... »⁵. Témoignage d'un temps d'où l'humain est exclu, d'où

la divinité même semble exclue, la matière minérale du désert permet de frôler les limites temporelles.

Confronté à un paysage grandiose, où la main de l'homme n'a pas laissé de marques, Loti explore une autre frontière, celle qui sépare l'humain du non-humain. D'où cette impression d'« irréel » ou de « fantastique ». La proximité du vide, du néant, de ce monde d'où l'humain est absent, interpelle davantage le voyageur que les divers stimuli sensoriels. Le pouvoir d'attraction des formes minérales est si fort qu'il parvient à dissoudre les repères habituels, à débarrasser le regard des filtres qui généralement le composent.

Une soixantaine d'années plus tard, l'auteur américain Paul Bowles s'appuie sur son expérience du désert pour écrire *The Sheltering Sky*, traduit en français sous le titre *Un thé au Sahara*, car le titre de la deuxième partie faisait écho au livre d'Eugène Fromentin, *Un Été dans le Sahara*. Le protagoniste, un jeune Américain, réussit à convaincre sa femme et un ami de partir au désert pendant la guerre afin de fuir la civilisation occidentale. Lui aussi cherche un monde sans traces, dans lequel son attirance pour le néant pourra s'épanouir. Installé à l'arrière d'un camion durant le trajet d'El Ga'a à Sbâ, il se souvient que l'espace blanc après le mot « profession » dans son passeport avait suscité la méfiance des douaniers algériens. Sa femme avait sauvé la mise en disant, non pas qu'il vivait de ses rentes, mais qu'il était écrivain. Amusé un instant par l'idée de se remettre à écrire, il avoue préférer ne pas laisser de traces : « C'était excellent de s'enfoncer dans le désert sans laisser de traces derrière lui. »⁶

En cela, Port rejoint la cohorte des voyageurs dont parle Michel Butor dans son article sur « Le voyage et l'écriture » :

[le voyageur], conscient du trouble qu'il apporte à ce lieu où il vient se rafraîchir et s'instruire, rêve de le laisser intact, non seulement d'y être seul étranger, mais d'y être un étranger en quelque sorte invisible, sans poids, sans crasse, en quelque sorte un fantôme, qui ne laisserait nulle trace. Nous retrouvons sous une autre forme notre mythologie de la page blanche.⁷

Rachel Bouvet

Ironie du sort, le jeune Américain finira par mourir dans un fort militaire français, sinistre rappel de la présence occidentale en Algérie, après avoir été atteint par la typhoïde aux portes du désert.

Michel Butor rappelle également que le premier mode de vie adopté par l'être humain, le nomadisme, a développé un rapport au signe basé d'abord et avant tout sur la trace. Les nomades considéraient – et considèrent toujours – l'espace désertique comme rempli de traces, d'empreintes, de toutes sortes de signes devant être déchiffrés. D'où cette conception du désert comme un texte à déchiffrer : cette « écriture millénaire, écrit Butor, transforme peu à peu le désert en un texte, en un épais tissu de traces et de marques ».⁸

L'un des exemples les plus marquants de cette primauté de la trace dans l'imaginaire du désert provient de la littérature arabe préislamique. Malgré une période difficile où ces textes étaient considérés comme inintéressants, car faisant partie de la *Jahallyia*, l'âge de l'ignorance qui précède l'avènement de l'Islam, ils ont été transcrits, conservés par la tradition et sont toujours enseignés actuellement.⁹

Dans la péninsule arabique des premiers siècles de notre ère, la poésie du désert fait partie des traditions. En fait, le désert conditionne tous les aspects de la vie de ces nomades, leur manière de vivre, de se vêtir, de se nourrir, de se déplacer, d'enfanter, de parler, etc. Les arts subissent la même contrainte : pas de fardeau inutile, les tissages colorés servent à la conservation des denrées, à l'habillement, à l'ameublement de la tente, conçue pour être montée et démontée en un tour de main ; les instruments de musique doivent être légers, faciles à transporter, la littérature également. La poésie, orale, est très souvent chantée, accompagnée par la flûte, le tambour ou le violon ; cette poésie met à contribution la langue arabe, dotée d'un nombre impressionnant de termes désignant le désert. Les premiers textes connus de la littérature arabe proviennent de poètes nomades, dont les œuvres chantaient invariablement la nostalgie du poète arrivé après le départ de la caravane.

Ainsi, la « *Mu'allaqa* » (« L'ode ») de Labîd Ibn Rabî'a, qui date du VI^e siècle, commence par évoquer les traces du campement, qui font

surgir l'image de la bien-aimée. Le poète arrive peu de temps après le départ de la caravane et ce sont les vestiges laissés par les gens, les traces des tentes, les cendres du foyer, les empreintes des dromadaires et des individus, etc., qui sont les véritables déclencheurs du poème. C'est à partir de ces traces visibles sur le sol que le poète se plaint du départ de la bien-aimée, partie au loin avec la caravane. D'ailleurs, le mot arabe « atlal », qui signifie le vestige, la trace, la ruine, a donné lieu à de multiples questionnements dans le domaine littéraire. Salah Stétié en parle ainsi dans son essai *Réfraction du désert et du désir* :

Société de migrations pâturantes, de déplacements caravaniers par qui, outre le ballot marchand, c'est aussi le signe qui voyage et qui, d'une halte à l'autre, s'épuise et s'enrichit –, signe à qui il arrive même de changer ou d'échanger son sens – société, enfin, qui abandonne derrière elle, au repli de la dune, feux et traces. La trace, le signe : le signe qui se défait en trace, la trace qui se refait signe mental et s'efforce ainsi de perpétuer, face aux pouvoirs du vent et du sable, la réflexion du signe.¹⁰

Jusqu'à maintenant, ces traces évanescents marquent l'imaginaire arabe de leur empreinte indélébile. C'est donc un complet renversement qui s'opère lorsque l'on passe de l'univers sédentaire, où le désert est souvent conçu comme un espace vide, d'où les signes sont absents, à l'univers nomade, où le désert apparaît comme rempli de signes : traces d'animaux, d'humains, de caravanes, du vent sur les dunes, etc. Des signes évanescents, qui s'effacent ou se brouillent au fur et à mesure que le temps passe, mais qui peuvent revêtir une importance très grande, vitale même, pour les individus ayant fait du désert leur milieu de vie.

La première nuance que l'on doit apporter, c'est que le désert est rempli en grande majorité de signes *naturels* (si l'on reprend la distinction de Saint-Augustin), alors que ceux élaborés par l'humain, les signes *artificiels*, n'existent pas, exception faite des quelques villes ou régions qui se sont hérissées de routes, d'oléoducs, de panneaux indicateurs, de bivouacs fixes pour touristes, etc. Chez les nomades du Sahara,

Rachel Bouvet

par exemple, on observe un système sémiotique très sophistiqué qui met à profit toutes les traces détectées sur le sol pour être à même de survivre dans cet espace hostile. Savoir comment s'orienter, se repérer dans l'espace constitue un savoir essentiel, transmis de génération en génération. Car il ne suffit pas d'identifier les dangers, d'évaluer l'importance des caravanes ou des troupeaux à proximité, ou encore de mesurer la direction des vents, il faut également posséder une bonne connaissance des puits, des oasis, des *oueds*, des formes du relief terrestre, des étoiles. Les nomades ont su développer des facultés de géographes, non pas pour quadriller le terrain en vue d'une maîtrise du territoire, qu'il s'agit de la prise de possession ou de l'élaboration de cartes, mais dans le but de fixer l'itinéraire à suivre, dans le seul but de rester en vie. Même en plein milieu des sables, l'être humain tire ses ressources de son activité sémiotique : ce n'est pas en vertu d'une constitution physique exceptionnelle ou d'un tempérament particulièrement stoïque que les nomades ont pu traverser les déserts pendant des siècles, c'est parce qu'ils ont appris à déchiffrer les signes présents dans leur environnement et qu'ils ont fait de la connaissance du désert le fondement de leur culture.

De manière plus générale, la question de la trace occupe une place prépondérante dans les lettres du désert, que l'on pense à Pierre Loti, Isabelle Eberhardt, Paul Bowles, J.M.G. Le Clézio, Tahar Ben Jelloun, Ibrahim Al Koni, Mohammed Dib, Malika Mokeddem, etc. Qu'il s'agisse des traces d'un passage en ces terres arides, des traces mémorielles tenaces d'une ville en ruine, comme la ville de Smara dans le sud du Maroc par exemple, ou de la présence des Hommes bleus, d'un passé ayant échappé à l'Histoire et qu'il importe de traquer à partir des bribes de paroles rapportées par les uns et les autres, la sémiotique du désert s'érige sur un paradoxe : la mémoire de l'humain traverse les frontières culturelles et survit grâce à l'écriture, mais écrire, c'est figer la parole vive échangée dans le désert, c'est l'empêcher de se transformer au gré des conteurs ou des territoires traversés. Ce qu'on oublie souvent,

c'est que l'écriture est une invention des sédentaires, comme le rappelle l'auteure d'origine algérienne Malika Mokeddem. Dans son roman *Le siècle des sauterelles*, l'un des personnages réagit fortement à la demande de sa petite-fille, qui veut du papier pour écrire :

Qu'a-t-on besoin de l'écriture, du linceul du papier pour transmettre des faits? Au royaume de l'oralité et du nomadisme, les seuls vestiges humains sont les tombes, encore qu'elles ne durent guère bien longtemps. Les sables ne gardent mémoire que des vents. Les sables sont écrits d'éternité. La parole, elle, est une mémoire vivante. Elle tisse les chaînons brûlants des regards, au fil des générations.¹¹

Malika Mokeddem est née à Kenadsa, en bordure du désert. Comme elle fait partie de la seconde génération d'une communauté ayant été contrainte à se sédentariser, le nomadisme a laissé des traces toutes fraîches dans sa mémoire. Comme bien d'autres écrivains nés dans une culture de l'écrit tout en étant imprégnés de traditions orales très fortes, elle se situe à la fois en périphérie de sa culture d'origine et en périphérie de sa culture d'accueil. Elle a en effet choisi d'immigrer en France et de s'installer à Montpellier. Ses récits cherchent à maintenir et à transmettre le souvenir d'un mode de vie ancestral, fondé sur l'oralité, tout en utilisant pour ce faire le système sémiotique propre aux sédentaires : l'écriture.

Le point de vue initial dans son roman intitulé *Les hommes qui marchent* est celui d'une vieille femme nomade dénommée Zohra, qui a dû se fixer avec sa tribu à Kénadsa. Cette sédentarisation forcée est vue comme une déchéance : « La plus grande épidémie s'était abattue sur les nomades. Une épidémie paralysante. Celle qui mange la liberté, qui rétrécit l'horizon à des murs fermés sur eux-mêmes comme une tombe. Celle qui met du noir devant les yeux et dans la tête : l'immobilité du sédentaire! »¹²

Zohra apprendra malgré tout à vivre entre des murs, à y trouver refuge notamment lors des agressions de l'armée coloniale, mais ce qui subsiste dans ses rêves, c'est l'image idéalisée du nomade :

Rachel Bouvet

Des gens droits et généreux, mais si fiers et si durs ! Ce sont des hommes qui marchent. Ils marchent tant que la vie marche trop vite en eux. Ils sont, sans doute, à la recherche de quelque chose. Ils ne savent pas quoi et pressentent même qu'ils ne la trouveront jamais. Alors ils se taisent et avancent. Peut-être qu'ils ont l'intelligence des premiers humains qui comprirent que la survie était dans le déplacement. Celle des derniers hommes qui fuiront les apocalypses des cités. Celle des rebelles de toujours qui jamais n'adhèrent à aucun système établi. Maintenant je crois que leur marche est une certaine conception de la liberté.¹³

Toile de fond de cette évocation, le mythe des origines nomades de l'humanité relaie les images du rebelle et de la liberté, dans lesquelles semblent se cristalliser aujourd'hui la figure du nomade. Si l'on doit se garder d'assimiler le nomade à l'errant, geste qui entraîne inévitablement une réduction de l'autre, il serait dommage de ne pas tirer profit de la réflexion sur le nomadisme, mode de vie plaçant le parcours au centre de l'activité humaine, pour s'interroger sur les différentes manières d'être au monde, qui laissent des traces plus ou moins visibles. Envisager le nomadisme autrement dit dans le cadre d'une démarche heuristique, qui tente de revisiter le rapport à l'espace, de s'inscrire dans cet entre-deux qui se dessine entre le nomadisme et la sédentarité, entre la trace orale et la trace écrite.

Les lettres du désert privilégient en effet les figures de l'entre-deux, occupant la zone frontière entre le nomadisme et la sédentarité, comme ce personnage du *Siècle des sauterelles* : « Mahmoud ne se percevait qu'entre le sédentaire et le nomade ; entre l'oralité, la convivialité des contes et l'envoûtement solitaire de l'écrit ; entre fuite et révolte, à la jonction des complémentarités, au point de rupture des contraires [...]. Les entre-deux lui convenaient. »¹⁴ Le désert, en raison de sa démesure, est un espace salvateur, le seul à pouvoir procurer le sentiment de liberté et la distance nécessaire à l'écriture :

[...] le besoin indomptable de solitude et d'immensité qui l'habite est, de fait, une sorte d'instinct de survie, une dynamique mystérieuse qui ne l'asservit à la marche que pour le protéger des autres, pour le sauver de lui-même. Au rythme de ses pas ou à la cadence des méharées, il ausculte la démesure des infinis pour se dépouiller des prétentions, des soucis, pour réduire les démangeaisons de l'orgueil. Il puise dans la marche un épuisement salvateur, une sorte d'ivresse des grands espaces dans laquelle il s'absorbe tout entier. Et la nudité des *regs* et *hamadas* épure ses pensées, leur donne une ascèse véritable.¹⁵

Le parcours de Malika Mokeddem croise en sens contraire celui d'Isabelle Eberhardt, qui avait quitté l'Occident, la Suisse, à la toute fin du XIX^e siècle pour vagabonder en Algérie, en compagnie de nomades notamment. Ce n'est pas un hasard si elle apparaît furtivement comme personnage dans certains romans de Mokeddem. Il s'agit d'une femme d'exception, à la fois polyglotte, parlant et écrivant en russe, en français et en arabe ; plutôt ambiguë en ce qui concerne le genre, puisqu'elle se faisait passer pour un étudiant tunisien et employait à l'occasion le genre masculin dans son journal ; adepte du soufisme, la doctrine mystique de l'islam, alors que son éducation reposait sur l'athéisme ; ayant délibérément tourné le dos à une civilisation sédentaire pour sillonner des contrées désertiques. Qui plus est, elle a péri noyée en plein désert, lors de la crue d'un *oued*. Ses écrits, sauvés des eaux mais maculés de boue par endroits, donc partiellement illisibles, ont été remaniés par son ami Victor Barrucand : difficile là encore de passer à côté de l'aspect anecdotique, qui conditionne la saisie même des textes, souvent considérés comme des traces qu'il suffit de suivre pour pouvoir reconstituer le parcours énigmatique de l'écrivaine. Or, les traces s'effacent dans le sable : c'est un leurre que de vouloir reconstituer sa vie, de s'évertuer à dresser des cartes. Les écrits sont à la fois l'indice de sa fascination pour le désert et de sa non-appartenance à une civilisation nomade, puisque son public était sédentaire. À la fois ce qui sépare et ce qui unit : autrement dit une zone frontalière, qui ne peut être habitée que par la lecture. Il apparaît dès lors important de questionner le rapport

Rachel Bouvet

aux textes, de se demander quelle place est réservée au nomadisme dans l'œuvre, d'examiner attentivement les images issues de la lecture afin de débusquer les mirages qui se forment dès que l'on s'imagine marcher sur les pas d'une aventurière oubliée.

La lecture des textes du désert ne doit pas se contenter de déchiffrer les mots, de faire du sens à partir de symboles connus et maîtrisés, elle doit s'efforcer de débusquer la dimension indiciaire du signe, qui renvoie à une oralité se transmettant de souffle en souffle, celui des corps en marche à travers l'immensité désertique.

Plutôt que d'appréhender les écrits comme des traces, comme signes d'un objet qui demeurera toujours absent, on peut donc choisir de les habiter vraiment, de ne pas se tenir en retrait mais d'y ancrer véritablement la sémiose. Se laisser dériver au gré des textes oblige dans ce cas à ne pas savoir où l'on est exactement, à mettre de côté le désir d'expliquer les vides, les absences, pour mieux visiter cet entre-deux qui se dessine à même le texte. Les nouvelles d'Eberhardt offrent un espace à explorer le temps d'une lecture, un espace/frontière où nomades et sédentaires, tout en s'opposant selon la structure binaire de l'altérité univoque, partagent un même lieu.¹⁶ En fait, quand on regarde l'ensemble de l'œuvre, on ne peut être que frappé par la place cruciale accordée à l'appel de la route. Nomades, errants, vagabonds, trimardeurs, chemineaux, mendiants,¹⁷ ils sont nombreux à parcourir l'espace. Mais il ne faudrait pas pour autant conclure à une apologie du nomadisme. C'est le regard du sédentaire qui fait du nomade un vagabond, un errant, aussi bien dans le cas de la connotation négative que dans celui de la métaphore. Les nomades, quant à eux, ces « hommes qui marchent », associent la sédentarité à l'immobilité. Ce que l'œuvre d'Eberhardt a de particulier à cet égard, c'est qu'elle joue sur la variation autour de ce thème : dans la nouvelle intitulée « Criminel », des fellahs sont condamnés à l'errance parce qu'ils sont expropriés par les autorités françaises ; dans une autre, ayant pour titre « Fellah », un paysan sombre dans la folie et quitte sa famille pour sillonner les chemins après avoir été complètement dépossédé de son avoir par les usuriers ; le désir de

partir est quant à lui mis en scène dans « Chemineau », une nouvelle qui illustre bien ce mouvement irrésistible qui le conduit sur les routes, etc. Ces personnages ont en commun un rapport à l'espace fondé sur le mouvement, mais ils le déclinent tous de façon différente, ce qui permet à la fois de mieux comprendre comment se tissent les rapports d'altérité entre les groupes humains et d'enrichir considérablement l'imaginaire lié au désert. En effet, à travers cet ensemble de nuances se dégage, non pas un cliché qui fige le nomade en un assemblage de traits fixes, mais bien une constellation d'images, auxquelles chaque lecteur apporte sa coloration personnelle.

Mais on peut aller plus loin et s'interroger sur la forme même des textes. Tous les critiques s'accordent pour les identifier comme des nouvelles, à cause de leur brièveté, du sujet très proche du vécu. De fait, la préoccupation du quotidien apparaît comme un principe essentiel, comme en témoigne par exemple la mise en garde adressée au lecteur au tout début du texte intitulé « Fellah » : « Dans mon récit vrai il n'y aura donc rien de ce que l'on est habitué à trouver dans les histoires arabes, ni fantasias, ni intrigues, ni aventures. Rien que de la misère, tombant goutte à goutte ».¹⁸ Il faut bien admettre que dans les « nouvelles » d'Eberhardt, l'intrigue y est souvent réduite à sa plus simple expression, les personnages peu développés, l'effet de surprise quasiment absent, de même que l'alternance entre tension et détente. Le récit ne cherche pas à condenser le temps, ni à inscrire les événements le long d'une ligne temporelle ; ce qui est privilégié, c'est l'instant plutôt que la durée, la rêverie plutôt que l'action.¹⁹ Si l'idée de mouvement détermine le rapport à l'espace, elle semble gouverner également le rapport au temps, qui s'apparente au temps cyclique étant donné qu'il se fonde sur la répétition de gestes, d'images, de rêveries qui s'enroulent les unes sur les autres sans jamais se ressembler tout à fait. La traversée des textes occasionne de nombreux arrêts, de nombreuses rêveries face à un paysage: le soleil se lève tantôt sur les dunes, tantôt sur les montagnes, quelques pages plus loin, il se couche sur une oasis ou sur une ville arabe... D'un texte à l'autre, les descriptions offrent au lecteur des palettes de couleur aux nuances les plus diverses, ce qui

Rachel Bouvet

crée un rythme, un mouvement cyclique indéniable. En lisant, on a l'impression de remettre les pieds là où on les a déjà mis, avec le plaisir renouvelé de se mouvoir dans un espace qui nous déporte au delà de nos propres frontières. Comme si le vent nous poussait dans le dos et nous insufflait le désir de nous mettre en route, coûte que coûte.

Si le désert fascine autant, c'est peut-être parce qu'il permet de mettre en évidence le caractère évanescent du signe, parce qu'il met à nu le mouvement incessant de la sémiologie, parce qu'il devient possible de capter toute la force du signe au moment de son surgissement et au moment de sa disparition. Le simple geste de tracer une lettre dans le sable peut revêtir une dimension ludique, artistique, voire existentielle, quand le dromadaire a rendu l'âme et que les vivres sont épuisés. En même temps, le désert permet de prendre conscience de la fragilité du signe, puisque le vent, tôt ou tard, efface la trace. Dans le roman *Désert*, de Le Clézio, paru en 1980, le vent, ou plutôt les vents, nombreux et distincts les uns des autres, jouent un rôle considérable. Dès les premières pages, il est dit que « [l]e désert lavait tout dans son vent, effaçait tout ».²⁰ Tout, c'est-à-dire les traces de pas, animales ou humaines, les émotions douloureuses, mais aussi les mots, émanations sonores aspirées par le silence environnant : « [i]ls échangeaient à peine quelques mots, quelques noms. Mais c'était des mots et des noms qui s'effaçaient tout de suite, de simples traces légères que le vent de sable allait ensevelir ».²¹ Le vent semble agir de la même façon sur tous les signes, qui partagent le même caractère évanescent. Il souffle et fait disparaître les traces, tout comme il emporte les paroles. Ailleurs, il dessine des lignes sur le sable et rapporte l'écho des paroles prononcées au loin. Comme une immense page, qui redevient toujours blanche, le désert se tient prêt à recevoir des mots.

De la même façon, le désert tel que décrit par Andrée Chedid dans son roman *Les marches de sable*, publié en 1981, fait parfois penser à la page blanche et à l'écriture. C'est l'Égypte du V^e siècle après J.-C. qui sert de cadre au récit. La jeune Cyre, orpheline de mère et issue

d'un milieu paysan, s'est enfuie parce qu'elle ne supportait pas les harcèlements sexuels auxquels son jeune âge et sa condition de servante la vouaient. S'étant réfugiée auprès d'un ermite habitant tout près de son village, celui-ci, par peur des tentations, la confie à un couvent situé en plein désert. Afin de rester proche du seul être qui lui a montré de l'affection, Cyre décide alors de faire vœu de silence, d'être « sa fille dans le silence ». ²² Dans le couvent, elle subit les pires humiliations de la part des sœurs et fuit encore une fois.

Cyre respira de plus en plus fort, cherchant à peupler le vide. Son souffle gonflait sa poitrine, frappait contre ses tempes, emplissait le silence. Craignant d'être dévorée par l'espace, doutant de sa propre existence, Cyre palpa ses joues, son ventre, ses cuisses, puis repartit rassurée. ²³

Il ne faut pas s'y tromper, ce vide renvoie à la mort, ainsi qu'au début du processus d'écriture. Nous sommes au tout début du récit, les signes viennent tout juste de commencer à noircir les pages dont la blancheur éblouit au premier abord, des pages désespérément vides jusqu'à ce que l'écriture enfin se dénoue, que des mots soient tracés sur la feuille : « Dans cet espace inflexible, on n'imagine même pas un oasis, des herbes, une flaque d'eau, ni la grâce d'un ciel obscur bourré d'étoiles. Tout est aride, blanchâtre. *Du blanc rigide des morts, du blanc stérile des feuilles qui résistent à l'écriture.* » ²⁴

Écrire et marcher : deux actions distinctes, qui ne semblent pas *a priori* avoir quelque chose en commun, et pourtant, on peut considérer avec Michel de Certeau que « les jeux de pas sont façonnages d'espaces », ²⁵ que « les récits sont des parcours d'espace ». ²⁶ Le roman de Chedid nous invite en effet à penser les deux actions en parallèle, à superposer ces deux trajets spatiaux, l'un s'effectuant de gauche à droite, à l'aide de doigts manipulant un crayon ou un clavier, consistant à dessiner un parcours composé de caractères graphiques séparés par des interstices ; l'autre étant involontaire, simple résultat du mouvement naturel des jambes au contact du sable, cette matière meuble dans laquelle les pieds s'enfoncent et à laquelle ils confient pour un temps leur empreinte.

Rachel Bouvet

Pour pouvoir suivre le personnage dans ses déambulations, nous n'avons pas d'autre choix que de suivre les traces laissées par l'encre sur le papier. Malgré leur caractère permanent, celles-ci sont appelées à disparaître d'une certaine façon : les mots laisseront bien sûr des empreintes dans le cerveau du lecteur ou de la lectrice, mais elles s'effaceront avec le temps, la mémoire n'en conservant que des échos lointains. Lors du processus de lecture, le signe écrit se mue en trace mentale qui tend vers l'effacement.

L'imaginaire du désert s'articule, comme on le voit, autour de plusieurs figures : la figure du vide nous fait voir le désert comme un monde dans lequel l'humain n'a pas laissé de traces. La figure du nomade se construit au contraire à partir de la trace laissée par l'humain dans l'espace désertique : l'empreinte, le vestige, mais aussi la trace mémorielle laissée par la parole, le poème, transmise de génération en génération, une trace que l'écriture tente de rappeler, de fixer, malgré les paradoxes que cette situation engendre. C'est sans doute en raison de sa très grande fragilité que la trace occupe une place aussi cruciale dans l'imaginaire du désert. On pourrait aussi évoquer une troisième figure, celle de l'anachorète, de l'ermite, qui se rend au désert non pas pour suivre des traces, mais parce qu'il s'agit pour lui d'un espace symbolique, celui de la parole divine ; c'est un espace qu'il scrute à la manière d'un herméneute afin de pouvoir déchiffrer les signes au moment où ils lui seront adressés, un espace qu'il doit affronter afin de surmonter les faiblesses physiques et mentales inhérentes à sa condition humaine, un espace où la sécheresse, la chaleur, voire la brûlure, préparent le terrain de la transfiguration.²⁷ Certains êtres humains hors du commun ont laissé des traces, eux aussi, dans la mémoire de l'humanité, aussi bien dans le domaine religieux que dans le domaine littéraire. Il suffit de penser aux *Tentations de St-Antoine* de Flaubert, par exemple, ou au monastère contenant les reliques de Ste-Catherine d'Alexandrie au sud du Sinâï visité par Pierre Loti, de même que par l'auteur québécois

Jean Marcel dans son récit intitulé *Hypatie ou la fin des dieux*, ou encore à Marie l'Égyptienne, dont la vie est racontée dans *Marie d'Égypte ou le désir brûlé* de Jacques Lacarrière et dans les *Marches de sable* d'Andrée Chedid. Cela dit, il faut bien admettre que ces traces conduisent rapidement et exclusivement à la dimension symbolique : c'est un signe désincarné, échappant aux lois terrestres et ne possédant pas de dimension indiciaire, ou si peu. On est très loin ici du vestige, de l'atlatl, pierre angulaire de l'imaginaire nomade, ou encore de ce lien entre la parole vive et l'écriture que l'on cherche à inscrire, tout comme on tente de rappeler le mouvement de la marche à travers l'écriture ou même à travers la lecture. Des gestes qui soulignent le rapport fondamental qui existe entre l'humain et le désert, entre l'humain et la Terre.

Rachel Bouvet
Université du Québec à Montréal

notes

- ¹ Théodore Monod et Jean-Marc Durou, *Déserts*, Marseille, Agép, 1988, 55.
- ² Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1939, 63-64.
- ³ Le célèbre roman *Dune* de Frank Herbert apparaît comme un exemple de choix à cet égard, puisque le désert atteint les dimensions d'une planète entière, nommée Arrakis. Quand on sait que ce nom est formé à partir du nom « Irak », on ne peut manquer d'être étonné du caractère prémonitoire de ce récit.
- ⁴ Pierre Loti, *Le désert*, Paris, Édition Christian Pirot, 1987 [1894], 40.
- ⁵ *Ibid.*, 46.
- ⁶ Paul Bowles, *Un thé au Sahara*, traduit en français par H. Robillot et S. Martin-Chauffier, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1952, 203. Texte original : « It was all right to speed ahead into the desert leaving no trace. » (*The Sheltering Sky*, New York, New Directions, 1949, 200.)
- ⁷ Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », *Romantisme*, n°4, 1972, 18.
- ⁸ *Ibid.*, 8.
- ⁹ Voir les publications d'André Miquel sur ce sujet : *Du désert d'Arabie aux jardins d'Espagne* (Chefs-d'œuvre de la poésie arabe classique traduits et commentés par André Miquel), Paris, Sindbad, coll. « La bibliothèque arabe », 1992 ; « Le désert

Rachel Bouvet

dans la poésie arabe préislamique : La Mu'allaqa de Labid », *La mystique du désert dans l'islam, le judaïsme et le christianisme*, Gordes (Abbaye de Sénanque), Publications de l'Association des Amis de Sénanque, 1974, 73-88.

¹⁰ Salah Stétié, *Réfraction du désert et du désir*, Paris, Babel éditeur, 1994, 24.

¹¹ Malika Mokeddem, *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, coll. « Le livre de poche », 1992, 225.

¹² Malika Mokeddem, *Les hommes qui marchent*, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Le livre de poche », 1997 [1990], 31.

¹³ *Ibid.*, 24-25.

¹⁴ Malika Mokeddem, *Le siècle des sauterelles*, *op. cit.*, 59.

¹⁵ *Ibid.*, 210.

¹⁶ Gérard Deledalle, dans un article consacré aux écrivains-voyageurs, distingue l'altérité univoque, fonctionnant selon la logique du miroir inversé, de l'altérité réciproque, basée sur le respect mutuel de la différence, et de l'altérité inverse, figure plus rare qui caractérise l'individu ayant fui son groupe pour essayer d'en intégrer un autre, sans toutefois y parvenir. (« L'altérité vue par un philosophe sémioticien », dans Ilana Zinguer (dir.), *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Slatkine, 1991, 15-20).

¹⁷ Les titres sont assez révélateurs à cet égard : deux nouvelles sont intitulées respectivement « Le chemineau » et « Le vagabond », un roman inachevé, *Trimardeur*.

¹⁸ Isabelle Eberhardt, *Écrits sur le sable*, tome II, Paris, Grasset, 1990, 253.

¹⁹ Cette recherche de la simplicité en ce qui concerne la forme pourrait être interprétée comme un principe lié au désert. On pourrait en effet très bien appliquer à toutes les « histoires » inventées par Eberhardt cette phrase prononcée par la narratrice avant que le nomade se confie : « [c]ette histoire devait être simple, mais empreinte du grand charme mélancolique de tout ce qui touche au désert » (*ibid.*, 149).

²⁰ J. M. G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, 13.

²¹ *Ibid.*, 19.

²² Andrée Chedid, *Les marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981, 124.

²³ *Ibid.*, 24.

²⁴ *Ibid.*, 22. Je souligne.

²⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, UGE, 1980, 179.

²⁶ *Ibid.*, 205.

²⁷ Voir mon essai *Pages de sable*, Montréal, XYZ éditeur, 2006.

Camille MANFREDI

« Rivers of red » Le Land Art, art de la trace (et inversement)

Le mouvement du Land Art a officiellement vu le jour au mois d'octobre 1968, lors de l'ouverture au public de l'exposition *Earth Works* à la Dwan Gallery de New York. Les artistes exposés, parmi lesquels Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Walter De Maria et Michael Heizer, s'inscrivaient dans une réflexion non-académique sur la nature de l'expression artistique initiée par les Dadaïstes au début du XX^e siècle et poursuivie par l'introduction de matières molles en sculpture dans les années 1930, puis du machinisme de Tinguely dans les années 1950. Le recours à des matières organiques périssables et à la cinétique rompait alors avec les conventions de la sculpture classique, rupture marquée par l'introduction d'une dimension nouvelle ou quatrième dimension, celle du temps : temps de réalisation de l'œuvre, temps nécessaire à l'accomplissement de son geste, mais aussi durée de vie de la sculpture. Les Land-Artistes de la fin des années 1960 ont conduit cette réflexion jusqu'aux grands espaces vierges de l'Ouest américain, marquant ainsi une volonté de désinstitutionnaliser l'art en rejetant – du moins dans un premier temps – les espaces confinés, esthétisants des musées et galeries.¹ Exposées aux éléments, les œuvres recourent dès lors principalement à des matériaux naturels, souvent trouvés sur place. Elles mettent l'accent sur l'aspect participatif à la fois d'un spectateur désormais engagé physiquement dans la production artistique et de la nature, laquelle n'est plus seulement représentée, mais travaillée comme tout ensemble matériau, support et cadre.

Le Land Art américain des années 1960 et 1970 voulait surtout s'opposer aux conceptions évolutionnistes de l'histoire de l'art pour

Camille Manfredi

s'affranchir des divorces assumés entre « High Art » et « Low Art » et, dans une perspective idéaliste kantienne, entre nature et culture. Il réactivait ainsi les conceptions romantiques de l'artiste comme premier interlocuteur de la nature et du sculpteur comme révélateur de forme à partir d'informe. Ces conceptions ont bien évidemment muté au fil des décennies, également en fonction des lieux investis : on distinguera ainsi le Land Art américain – généralement pérenne, bien que la notion de pérennité soit toute relative – des pratiques liées à l'urbain (on pense à Christo et à ses monuments empaquetés) et de celles plus nettement versées dans l'éphémère des espaces intimes et ruraux d'Europe.

Les décennies passées ont vu le Land Art se diffracter en mouvements tels que le *earth art*, *site-sculpture*, *site-specific art*, *environmental sculpture*, *reclamation art*, *leave-no-trace art* et, en français, l'art *in situ*, art environnemental, art en nature, éco-sculpture, art écologique. Ces catégories, bien que souvent enchâssées, peuvent servir à grader le niveau de radicalité des artistes dans leur réponse aux paradoxes inhérents à la pratique du Land Art : paradoxe entre le minimalisme professé et le monumentalisme de certaines œuvres, entre un art respectueux de l'environnement et simultanément intrusif, entre l'humilité de l'artiste face à la nature et sa prétention à réaliser l'unification nature-culture, paradoxe enfin entre le rejet des espaces muséaux et le retour presque inévitablement opéré, par le biais de ces mêmes espaces, vers les circuits marchands. Parmi les premiers *Earthworks*, la « Gallery Transplant » de Denis Oppenheim (1969) reportait le plan d'une salle du musée Stedelijk d'Amsterdam sur la neige recouvrant des terrains agricoles du New Jersey. L'œuvre éphémère, conditionnée par le redoux qui survint un mois plus tard, ne peut plus être présentée au public que par des reproductions photographiques et cartographiques, autant de traces qui ont depuis fait leur retour dans les musées et galeries, soumis comme il se doit à des horaires d'ouverture et des droits d'entrée. D'autres compromis ont suivi, tels que la création de *sculpture parks*, centres d'art en plein air où les œuvres sont réunies en collections et sont, en fonction des souhaits des artistes, entretenues ou abandonnées aux éléments, au piétinement des promeneurs esthètes et à l'érosion naturelle.

Le choix de la pérennité ou de l'effacement programmé à court ou moyen terme pose la question de la possibilité d'une « aura » de l'œuvre (le mot est de Walter Benjamin) qui resterait la même qu'elle soit en quatre (*in situ*), trois (*in museum*) ou deux dimensions (photographie) – voire aucune, dans le cas de sa totale disparition. En d'autres termes, qu'est-ce qu'une œuvre de Land Art ? Est-ce l'objet *in situ*, son inscription dans le paysage qui l'accueille ? Est-ce l'idée de l'œuvre ou son souvenir ? Dans ce cas, sous quelle forme ce souvenir peut-il ou doit-il exister, et qui peut légitimement la lui donner ? Est-elle le discours autour de l'œuvre ou tout cela ensemble ? Les réponses sont peut-être toutes contenues dans la notion de trace, le Land Art étant, sans doute plus ouvertement qu'un autre, préoccupé par les idées d'empreinte, de repère, d'indice et d'infime, ainsi que par le jeu de l'absence de la présence, de la trace laissée intentionnellement (« cette œuvre est mienne ») ou de façon fortuite (« cette œuvre m'a échappé »). La présente réflexion se propose de suivre cette trace à travers les quatre grands gestes qui font le Land Art : aller, faire, prélever, nommer. Le travail d'Andy Goldsworthy, Land Artiste de renommée mondiale et aujourd'hui établi en Écosse servira à éclairer ce parcours.

Aller

La marche comme geste artistique, la figure du poète vagabond, Wordsworth et Thoreau ont profondément informé les pratiques de sculpteurs péripatéticiens américains tels que Hamish Fulton et Richard Long. La « Line made by Walking » (1967) de ce dernier illustre une pensée du territoire comme lieu de pérégrination artistique, surface d'inscription et réceptacle du seul stigmaté minimal, primitif, du passage de l'artiste. De la marche, peut-être parce que dans ce cas précis elle emprunte des chemins qui ne mènent nulle part, Long dira qu'elle est art à part entière, qu'elle lui offre « an ideal means to explore relationships between time, distance, geography and measurement » permettant de distiller l'expérience autobiographique du lieu. L'œuvre prélève un sillon de nature selon des modalités prises, toujours selon Long, « between two ideological positions, namely that of making

Camille Manfredi

monuments or conversely, of leaving only footprints ». Tout le Land Art est contenu dans les déplacements de curseur entre ces deux idéologies, entre la tentation du monument et l'humilité de l'empreinte de pas.² *In situ* et dans le cas des lignes ou cercles de Long, l'esthétique de la disparition prend clairement le pas sur la dimension transformative de l'œuvre, l'empreinte étant vouée à disparaître à (très) court terme. L'effet est évidemment tout autre lorsque l'on se place à l'autre bout du spectre, comme par exemple au bord de la longue tranchée du « Double Negative » de Michael Heizer (1969) où le paysage mettra des décennies à adoucir ses cicatrices, c'est-à-dire à effacer la trace encore arbitrairement géométrique du passage de l'artiste. La sculpture qui, selon Deleuze, « aménage des chemins » devient ici chemin en soi en même temps que son étude ; Gilles Tiberghien parle alors d'« hodologie ».³ Le matériau-paysage porte l'empreinte du corps et de son intervention, laquelle, selon, les artistes, sera plus ou moins ostensible et plus ou moins médiée par le recours à l'outil (dynamite, bulldozer, main, parole ou seule intention).

L'idée d'une œuvre comme tracé d'un parcours est au centre du travail effectué par Andy Goldsworthy. Né dans le Cheshire en 1956 il vit ensuite successivement dans le Yorkshire, Lancashire, puis en Cumbrie, avant de s'installer dans le comté écossais du Dumfriesshire. Ce progrès vers le Nord, on le retrouve sur ce qu'il nomme sa « piste » (« the markers to my journey »⁴) sous la forme de ces « pine sculptures » qui sont devenues sa signature et dont le plus septentrional exemplaire se trouve à l'entrée Est de Penpont, petit village d'Écosse où l'artiste est établi. Appelées tantôt « cônes », « graines », « cairns », « gardiens », « sentinelles » et « maisons », elles dessinent en pointillés le parcours de vie emprunté par l'artiste, parcours qui se surimpose même sur certaines de ses portions aux grandes voies de transhumance des Lowlands écossaises et du Nord de l'Angleterre. L'objet artistique comme fléchage de parcours et sculpture indiciaire est aussi « marqueur de site »,⁵ marqueur de halte, certaines sculptures étant protégées par des enclos de pierres sèches reconstruits à partir de ruines (d'autres traces) sur les

lieux de regroupements des troupeaux. Ces empilements semi-pérennes, dans le dialogue qu'ils initient entre le mouvement et la stase, entrent en résonance avec une autre figure récurrente chez Goldsworthy, la « rain shadow » qu'il pose sur chaque lieu d'intervention. Preuve de son passage et équivalent en Land Art du gisant, l'ombre sèche laisse sur le sol, un court instant, la trace fantôme d'une syncope dans le parcours et le travail de l'artiste, sorte de méta-*memento mori* soumis à un degré de finitude plus élevé encore que celui de son sujet. Icône d'absence, mais aussi signature éphémère, l'ombre fait du temps passé par l'artiste sur le lieu une œuvre en soi, immatérielle et silencieuse.

Un aphorisme fameux de Hamish Fulton disait « No walk, no work », sans préciser néanmoins si la rétribution qu'est l'œuvre est donnée à l'artiste ou à celui qui fait l'effort de partir à sa recherche. Depuis la « Jetée en Spirale » de Smithson (1970), l'œuvre de Land Art, à condition du moins qu'elle ne soit pas éphémère, demande à être investie physiquement, qu'il s'agisse pour le spectateur de répéter le mouvement sculpté ou de partir, à pied, chercher l'art là où il se cache. L'œuvre exige ainsi une préparation, une mise en disponibilité de la pensée par l'exercice du corps dans ce qui pourra même parfois toucher à l'engagement physique. Par le repos contemplatif qu'elle offre au marcheur, l'œuvre-paysage se présente donc comme une destination, une récompense donnée au terme d'un effort physique et mental qui permet l'inscription progressive de l'œuvre dans le corps de son spectateur, réplique de cette même inscription dans le corps de l'artiste.

Le rapport coopératif complexe entre l'œuvre, l'artiste et le public est particulièrement bien illustré par l'installation de Goldsworthy intitulée « Striding Arches » et localisée en pleine nature à quelques kilomètres au Nord de Dumfries. Les arches font écho à d'autres installations jumelles construites aux États-Unis, au Canada et en Nouvelle-Zélande, marquant symboliquement les grandes vagues d'émigration de la population écossaise depuis les Lowland et Highland Clearances du XIX^e siècle. Construites en grès du Dumfriesshire,

Camille Manfredi

taillé dans des blocs rappelant les lests embarqués sur les navires, les sculptures signalent à la fois l'ancrage dans le lieu originel (le poids et la densité de la pierre) et la mobilité des populations (l'envolée de l'arche). L'ensemble de Cairnhead est composé de quatre arches, dont l'une est à demi enclose dans une ancienne étable, The Byre, accessible par un chemin forestier. Les arches de Colt Hill, Bail Hill et Benbrack sont situées au sommet de collines environnantes en un geste de triangulation, puisque chaque arche sommitale est visible depuis les deux autres. Elles sont néanmoins invisibles depuis le fond de la vallée et – vœu de l'artiste – aucun panneau indicateur ne vient non plus les signaler. Deux d'entre elles sont placées sur le sentier de randonnée, relativement fréquenté par les randonneurs, du Southern Upland Way. La troisième arche, invitation à l'alléchante *Freedom to Roam*, sera rendue au fil des ans de plus en plus accessible grâce au sentier qui sera tracé par les curieux. Le geste de l'artiste, de l'aveu même de Goldsworthy, se limite alors à « commencer l'histoire du chemin qui sera réécrite par chaque personne qui s'y engagera ». Reste que si notre parcours est partie intégrante de l'œuvre, seuls ceux qui auront préalablement lu Goldsworthy ou écouté l'entretien mis en ligne sur un site internet confidentiel⁶ en seront conscients et participeront de l'intentionnalité qui caractérise la démarche artistique. Ceux-là marcheront *dans* l'œuvre ; les autres marcheront *vers* elle. De la même manière que nous serons silencieusement invités à ajouter une pierre aux cairns disséminés sur le territoire, le sens que nous donnons à notre participation à l'œuvre et la part de présence que nous laissons sur site – notre trace – demeurent à notre entière discrétion.

L'espace scandé de telles « sculptures promenades »⁷ ou *sculpture trails* est donc à envisager plus comme une mise en œil qu'une seule mise en jambes : si ces parcours s'inscrivent généralement dans une démarche de développement touristique, les œuvres qui les jalonnent réaffirment à chaque fois le paysage comme objet esthétique, un lieu investi de subjectivité et dans lequel coexistent éléments naturels et systèmes culturels. C'est cette notion de « permaculturalité » (le néologisme est de Nils-Udo), c'est-à-dire celle d'une sympathie mutuelle

et d'un enchantement réciproque entre nature et culture, qu'il s'agit désormais d'aborder.

Faire

Pour Tzvetan Todorov, « l'art nous donne la mesure du jugement que nous portons sur la beauté naturelle »⁸ ; le Land Art tendrait presque à vouloir tester l'affirmation contraire, selon laquelle la beauté naturelle pourrait nous donner la mesure du jugement que nous portons sur l'art. La question du « faire » est alors centrale : si certains comme Nils-Udo prétendent mettre leur art au service de la nature et non l'inverse, la recherche du degré minimal d'intervention plastique relève plus souvent de l'utopie ou de l'engagement écologique que de la recherche du beau à proprement parler. L'intérêt des Land Artistes pour la sylviculture et la mutation du plasticien en poète jardinier font déjà glisser la nature vers le paysage et la révélation du beau vers l'organisation du lieu. Les ensemencements de Denis Oppenheim, les sculptures sociales en forme de plantations de Joseph Beuys (« 7000 chênes », 1982) ou les infléchissements arboricoles de David Nash témoignent déjà clairement du fait que l'œuvre est acte avant tout. Pour Nash, la conciliation de l'ingérence humaine et de la beauté naturelle est avant tout rhétorique puisque la nature est conçue comme verbe et qu'il ne s'agit pour l'artiste que de « planter et faire pousser l'art » dans le seul but de sublimer les énergies (croissance, sédimentation, décomposition) que génère, seul, le lieu.

Le rêve d'une conversation avec la nature et d'un travail instinctif avec le paysage identifie clairement des idéaux : l'idée d'un « partage de la signature »⁹ pour Gilles Clément, d'une « relation d'appartenance réciproque »¹⁰ pour Gilles Tiberghien ou d'une confiance mutuelle pour Andy Goldsworthy. La réalisation de cet idéal passe par l'emprunt de formes mathématiques vérifiées par le nombre d'or et la suite de Fibonacci, formules qui sont susceptibles de faire la preuve d'une harmonie de contact entre la nature et le geste de l'artiste. L'hélice ou la spirale est ainsi un motif universel de croissance et de mouvement

Camille Manfredi

fréquemment utilisé dans le Land Art, qu'il s'agisse de reproduire une crosse de fougère, une carapace de nautilus (Goldsworthy) ou les tourbillons qui selon la légende alimentent le Grand Lac Salé de la « Spiral Jetty » de Smithson. L'inscription de l'œuvre d'art dans un mouvement de croissance sans fin atteint alors le double objectif de célébrer à la fois (depuis la culture) la perfection de la nature et (depuis la nature) le désir de connaissance de l'artiste. Andy Goldsworthy dit de son art qu'il est une quête de « l'essence du mouvement, du changement, de la fluidité et du temps ». ¹¹ Il est donc comparable à une démarche d'étude scientifique de détection cherchant à percer les secrets du lieu, à éprouver la manière dont ce lieu résiste à l'œuvre.

Goldsworthy érige des cairns en bord de mer et des igloos de bois flotté pour les offrir à la marée, des rideaux de tiges suspendus aux branches d'un arbre pour tester leur résilience face à l'eau, le vent ou la lumière. Ses sculptures flottantes, radeaux de feuilles, de pétales ¹² ou de bois ainsi que ses boules de terre rouge compressée permettent de confier à l'eau vive des objets de substitution pour le corps de l'artiste, sortes d'émissaires qui viennent aussi tracer, en le colorant, le chemin qu'emprunte la rivière. De ce chemin, Goldsworthy dit qu'il est l'essence, la « vérité » de la rivière, au point que, dans ses écrits et entretiens, les trois termes deviennent parfaitement interchangeables. Par un effet de reconnaissance et d'identification, l'usage de la couleur rouge dans les séries de « Chaudrons » de Goldsworthy permet la connaissance du rouge dans le corps de l'artiste, dans une parfaite réalisation de ce que Lyotard appelle un « trou de violence ombilicale ». Ce rouge qui est obtenu à partir des pierres ferrugineuses trouvées dans le lit de la rivière ou des feuilles d'automne est à comprendre comme une preuve de l'énergie et du mouvement constant de la nature ; ce rouge est l'œuvre en soi, puisque l'œuvre est l'accession à la vérité du changement – « river of growth ».

Des Chaudrons de Goldsworthy au mur-rivière qui serpente entre les arbres de la forêt de Grizedale, une transformation culturelle, ¹³ une artialisation a toutefois bien lieu, qui embrasse la destinée

entropique de l'œuvre abandonnée aux éléments, aux chutes d'arbres et à la mousse. Quand des artistes tels que Goldsworthy ou Heizer s'opposent à l'entretien de leurs pièces, c'est dans une volonté assumée de laisser l'œuvre accomplir son histoire et son destin, celui non d'une disparition *dans* mais d'une assimilation *par* la nature. « Même quand il n'en restera plus qu'un alignement de débris, [le mur] demeurera complet, achevé »¹⁴ : l'objet d'art disparaîtra, l'œuvre et, peut-être plus essentiellement encore, son histoire resteront.

Si l'on ajoute cet idéal de dématérialisation de l'œuvre, c'est-à-dire d'une trace devenant superflue, à la quête de la vérité énoncée plus tôt, on en revient à l'idée avancée par Heidegger dans « L'origine de l'œuvre d'art » : il s'agit de « laisser en quelque sorte le champ libre aux choses, pour qu'elles puissent manifester leur choseité sans aucun barrage ».¹⁵ On pense alors aux sculptures sans sculpteur de Paul-Armand Gette qui désigne un rocher comme œuvre et le laisse en l'état. En 1991, à l'invitation des conservateurs du bois de sculptures de l'île de Vassivière, Gette fait la proposition suivante : il choisira un bloc de granit et tracera autour un disque virtuel de 25 mètres de rayon qui devra rester vierge de toute intervention. Si le projet avait été accepté – ce ne fut malheureusement pas le cas – l'œuvre aurait été le déplacement du « faire » vers la décision de *ne pas faire*. On en revient à Heidegger :

Quelqu'un qui devait s'y connaître, Albert Dürer, ne disait-il pas comme on sait : « Car, en vérité, l'art y est, dans la nature, et celui qui d'un trait peut l'en faire sortir, il le tient » ? Faire sortir signifie ici faire apparaître le trait, et le tracer à la plume sur la planche à dessin. Mais voici aussitôt la contre-question : comment le trait peut-il être tracé s'il n'apparaît pas comme trait de lumière, c'est-à-dire, dès l'abord, comme combat entre mesure et démesure grâce au projet créateur ? Il y a assurément dans la nature un tracé, une mesure et des limites auxquels est liée une possibilité de production à l'ouvert : précisément l'art. Mais il est aussi certain que cet art dans la nature ne devient manifeste que par l'œuvre, parce qu'il est originellement chez lui dans l'œuvre.¹⁶

Camille Manfredi

L'œuvre de Land Art éphémère, et plus encore quand elle pousse cette éphémérité jusqu'à n'être plus que décision, c'est-à-dire tracé sans trait, œuvre sans production, n'est-elle pas par excellence « l'art dans la nature » dont parle le philosophe ? La question, autrement posée, est la suivante : si l'on admet que le Land Art (ou l'art tout court ?) est la mise en œuvre de l'art dans la nature, à quel moment cet art dans la nature devient-il manifeste ? Tout Land Artiste entend l'appel des extrêmes : d'un côté, l'idée que la fin de l'art justifie les moyens – le recours par Smithson et Heizer à la dynamite et aux bulldozers pose évidemment la question de l'éthique environnementale –, de l'autre, l'idée que « la nature est art, bien qu'elle n'ait même pas besoin de cette caractérisation ». ¹⁷ Cette dernière affirmation conduit à son tour à deux types de propositions : l'abstention de Gette, qu'elle soit ou non guidée par des valeurs écologiques, et la disparition du concept de trace en faveur d'une forme de minimalisme décoratif qu'on va trouver, par exemple, dans certains micro-paysages de Nils-Udo.

Semblant à l'occasion hésiter entre les deux, Goldsworthy travaille des matières non nobles telles que celles prélevées sur des carcasses d'oiseaux ou de moutons et assemblées *in situ*, avec les désagréments visuels et olfactifs que l'on devine. Ses « Sheep paintings » peints au sabot à partir de tourteaux de nourriture ovine et de déjections animales signalent sa volonté d'inscrire son art dans des réalités sociales telles que les pratiques agricoles ou l'épidémie de fièvre aphteuse qui frappa la Grande Bretagne en 2001. Loin des grands espaces sauvages américains ou australiens, le Land Art de Goldsworthy se pratique dans les paysages ruraux de Cumbrie et d'Écosse et doit donc composer avec une mémoire sociale qui permet la réconciliation de l'art, du pragmatique et de la volonté de préservation. ¹⁸ La recherche de la « moutonitude » du lieu (« river of sheep », dans les termes de l'artiste) le fait élaborer des œuvres dont le but avoué est tout autant de semer des objets esthétiques sur le territoire que de lutter contre la détérioration des structures déjà inscrites dans l'histoire du lieu. Les enclos des « 100 sheepfolds » construits en Cumbrie sur treize années ont ainsi fourni des emplois aux murailleurs locaux et ont retrouvé leur usage pastoral,

puisqu'ils sont mis à disposition des propriétaires de troupeaux.

Lorsqu'il monte un mur de l'autre côté de l'Atlantique, Goldsworthy utilise des pierres peut-être déjà assemblées autrefois par des immigrants venus d'Écosse ; depuis son atelier de Penpont, il constate chaque jour l'empreinte qu'ont laissé sur le paysage les hommes qui sont partis et les bêtes qui les ont remplacés. Travailler dans ces empreintes est alors une manière de réveiller les ruines et la mémoire du lieu, en évitant toutefois soigneusement de transformer le paysage en mausolée.¹⁹ Les enclos, mais aussi les œuvres plus éphémères telles que les pierres laineuses et les murs de séparation surlignés de laine veulent ainsi raconter l'histoire écrite sur le lieu par les moutons. « They have left their story written in the place » salue Goldsworthy dans *Rivers and Tides* : les œuvres deviennent témoignages, indices archéologiques à prélever et à lire.

Prélever

L'œuvre éphémère inamovible ou retirée à l'extrême ne peut être connue que lorsqu'elle est reproduite par le biais de la photographie ou de la vidéo. L'idée séduisante avancée par Colette Garraud pour qui « l'œuvre existe avant tout pour les yeux du lieu auquel elle appartient »²⁰ se conforme finalement assez mal au besoin social et intellectuel qu'ont les artistes de montrer leurs réalisations au sein des institutions publiques. La capture photographique, si elle a vocation à conserver l'œuvre, n'est pas moins opération technique et acte stratégique qui suppose une série de décisions portant sur le cadrage, la ligne de fuite, le temps d'exposition, le numérique ou l'argentique, le format et l'encadrement ou non de l'objet final. En la re-médiatisant, la photographie comme métaphore de mémoire dématérialise l'œuvre et la dé-place vers un lieu imaginaire où le spectateur pourrait être témoin oculaire, dans le sens qu'y met Ernest Gombrich, de l'épiphanie ainsi rapportée. La photographie de l'œuvre n'est pas l'œuvre en soi, et si elle en est la trace dans le sens où elle la rend visible, elle est aussi un « instrument mélancolique »²¹ et le signe de l'absence de cette part

Camille Manfredi

intransmissible liée au contexte spatio-temporel et à l'expérience multisensorielle du lieu. D'un autre côté, la photographie est empruntée à l'œuvre, mais elle en est aussi une autre, une sculpture photographique où la nature n'est plus que matériau visuel et où le geste (le *clic*) de l'artiste est artialisé à son tour.²² Incapable selon Walter Benjamin de ne pas transfigurer, la photographie impose en effet de nouveaux codes qui en font « autre chose » qu'un objet purement documentaire. La photographie n'est pas qu'une preuve, elle est une construction esthétique à part entière, ce qui est d'ailleurs assumé par les artistes qui protègent leurs photos par des *copyrights* (se repose alors la question de la gratuité de l'œuvre) ou les promeneurs photographes amateurs qui vont jusqu'à signer les clichés, souvent retouchés, pris d'une sculpture qu'ils n'ont pas réalisée... autrement bien sûr qu'en étant là pour la (rece)voir.

De tels processus de duplication sont toutefois impossibles dans le cas de sculptures-performances où à l'objet s'ajoute une mise en scène du corps humain, comme dans les images archétypales (*Nids, Chrysalide*) de Nils-Udo. Autre exemple, les « Lancers » de terre, de poussière, de neige ou de bâtons de Goldsworthy, où l'œuvre est capture de l'instant, où le geste atteint son apex, laissant le « reste » (l'avant, l'après et l'autour) dans le domaine de l'implicite. La performance se décompose en clichés arrangés chronologiquement et remettant artificiellement l'œuvre en mouvement, sorte de compromis entre la présence directe et ce vers quoi la photographie tend : le reportage filmé.

Le documentaire *Rivers and Tides* dédié au travail de Goldsworthy et réalisé en 2001 par Thomas Riedelsheimer complique encore plus les choses : *Rivers and Tides*, qui est une trace et aussi une œuvre (de Land Art ?) en soi, se présente comme un « film photographique », puisqu'il consiste pour partie en des *travellings* sur des photos prises par Goldsworthy de ses œuvres *in situ*. L'expression tend aussi à suggérer qu'il reviendrait au spectateur d'isoler, au sein des prises de vues, l'image qui selon lui rendrait le mieux compte du travail de l'artiste. Une séquence nous montre Goldsworthy tentant bien laborieusement de monter un cairn ovoïde sur une grève. Jouons le jeu : où et quand est l'œuvre ?

Est-elle dans les contraintes imposées à l'artiste par le lieu (trouver des pierres, travailler contre la marée) ? Est-elle dans l'effondrement répété de la structure et l'éternel recommencement, parfaitement sisyphéen, de la même tâche d'empilement ? Est-elle dans les gros plans sur les mains écorchées de l'artiste, ou dans cette phrase, « this is intensely disappointing », prononcée avec un flegme admirable au quatrième échec ? L'objet devient-il œuvre quand le travail se fait participatif, après que Goldsworthy a intimé au caméraman de poser son appareil et de se rendre « utile » ? Quand la dernière pierre est posée ? Quand les eaux montent puis se retirent, restituant le cairn, transformé, à l'artiste ? Ou l'œuvre est-elle tout cela ensemble, la sédimentation de toutes ces traces dans le film ? Mais peut-être qu'elle est encore ailleurs, dans les pierres, sans doute éparpillées, qui jonchent cette grève où moment où nous parlons. Ou dans cette autre épiphanie saisie sur la pellicule, quand une Heilan Coo, prenant le cône pour un arbre, se gratte le flanc contre ses pierres... Si l'on pose la question à Goldsworthy, la réponse est invariablement la même : « the real work is the change ».

Transmettre ce changement est problématique : la photo choisit, la vidéo dilate, la carte et le dessin préparatoire fictionnalisent, l'objet témoin échantillonne, les parcs privés²³ muséalisent. La recherche d'un mode satisfaisant de transmission a conduit Goldsworthy à collaborer avec le Cirque du Soleil en 1998 et la chorégraphe Régine Chopinot qui cosigne les deux ballets *Végétal* (1995) et *La Danse du Temps* (1999). Depuis les années 2000, Goldsworthy est toutefois revenu vers l'écrit et la photographie, selon lui le meilleur moyen qu'il ait trouvé de « parler » de sa sculpture.²⁴ Le langage, dernier geste du Land Art ?

Nommer

L'art en nature est généralement perçu comme une expérience contemplative et transcendante censée permettre d'entrer en intelligence avec le monde sans se l'approprier par le médium du langage. Les Land Artistes se sont souvent montrés méfiants à l'égard des mots : Richard Long usait ainsi de titres uniquement dénotatifs indiquant la

Camille Manfredi

date, le lieu et la durée de sa marche. Certains ne mentionnent que les matériaux utilisés, dans un effet de redondance volontaire avec la photographie, quand d'autres (Nils-Udo, *Chrysalide*) utilisent le texte comme connotation. Dans le cas de Goldsworthy, les légendes font partie intégrante de la sculpture : les mots recontextualisent en mentionnant par exemple le passage d'un serpent ou d'un lézard – ces épiphanies que l'artiste qualifie d'« instants impossibles » – ou en réintégrant l'œuvre dans un récit : ainsi la photographie d'une œuvre réalisée à Scaur Water en 1991 porte la longue mention, qui apparaîtra ou non en fonction des galeristes ou des éditeurs de beaux livres, ce qui souligne l'ambiguïté de la trace écrite, prise entre l'indispensable et le superflu : « Glaçons collés à un rocher – exécuté en 3 jours. / Le premier je suis tombé à l'eau, le second j'ai trouvé des glaçons plus longs. / Le troisième, de la gelée forte. »

Les relations entre le Land Art et l'écrit ont été théorisées par Robert Smithson dans ses essais « Language to be looked at and/or things to be read » (1967) et « Hidden trails in art » (1969) : le texte, comme également ces deux métaphores du lieu que sont la photographie et la carte y rejoignent ce que Smithson identifie comme le « Nonsite »,²⁵ c'est-à-dire le jeu entre présence et absence, implicite et explicite. Il est encore question de trace, puisqu'il s'agit de reconnaître, entre les divers média, lequel est le reflet de l'autre et quel type de dialogue peut s'instaurer entre le champ visuel et le champ littéraire. Le décroisement entre des champs esthétiques jusqu'alors gardés soigneusement distincts signale l'émergence du postmodernisme et l'inscription du Land Art dans une réflexion portant sur les interactions ou hiérarchies entre le textuel et le visuel. Cet événement esthétique majeur conduira des Land Artistes à court-circuiter le système œuvre-photographie-texte pour installer voire enterrer (dans le cas des « Buried Poems » de Nancy Holt, 1969-1971) des mots dans le paysage à la manière d'objets : ces mots seront à décoder de manière différente du système signifiant-signifié conventionnel, car ils sont localisés dans la zone de contact entre, pour reprendre Lyotard, l'« extériorité profonde », opaque, de la figure et l'« extériorité plate » du discours.²⁶

L'exploration de cet espace de désignation est conduite par les Land Artistes lexiconographiques tels que Paul-Armand Gette et, par effet de citation, Anne Bevan qui collabore en 2002 avec la romancière Janice Galloway à l'installation verbo-visuelle *Moon Pool*, dans le parc de sculptures de Tyrebagger. Également en Écosse, Ian Hamilton Finlay montre un intérêt marqué pour le texte, la typographie et la poésie concrète qui fusionne les influences du Bauhaus, de Lewis Carroll et d'Apollinaire. Dans son jardin-temple de Little Sparta dans le Lanarkshire, il grave des monostiches et des acrostiches sur des échalis, bancs et ponts, jouant sur la géométrie des mots et leur capacité à épouser tous les supports et faisant du jardin un espace de pensée poétique, philosophique, voire politique.²⁷ Dans le même ordre d'idée, David Buckland projette ses *Ice Texts* sur les parois de la banquise dans une démarche qui se veut esthétique et écologique, puisqu'il s'agit de dénoncer le réchauffement climatique. Sans douter de sa sincérité, on peut tout de même questionner la démarche, puisque la réalisation de l'œuvre suppose un nouvel *usage* de l'environnement (ici comme écran) et a incidemment laissé une empreinte carbone sur le lieu même que cette œuvre voulait protéger.

Les paysages de mots de Hamish Fulton et les *Textworks* de Richard Long permettront peut-être de boucler la boucle. Le Land Art partait d'une volonté de rompre avec le paysage peint ; le retour forcé vers la représentation par le biais, entre autres, de la photographie, a pu corrompre cet idéal d'un art en sympathie avec la nature et suggérer une forme de Land Art qui passerait outre la représentation iconographique (relevons toutefois l'usage de la couleur et de la typographie chez Long) et les codes culturels qu'elle impose. L'art se loge alors dans le rendre compte non plus du lieu mais de l'expérience du lieu, dans une forme de *Land Writing* qui serait la représentation d'une œuvre sans l'œuvre, un souvenir sans son événement : une trace sans la dépression de l'empreinte.

Cette recension des lieux d'intervention du Land Artiste (le site, le corps, l'image et le texte – regroupés sous le terme smithsonien de

Camille Manfredi

« Nonsite ») montre que si l'œuvre se donne pour vocation de « faire sortir » l'art de la nature, cette mise en lumière ne peut passer que par la trace, c'est-à-dire par l'ombre. Cette trace est un vecteur tout autant de connaissance que de perplexité, puisqu'elle réactive à chaque fois des problématiques liées à sa transmission et à son déchiffrement, mais aussi au possible ou à l'impossible accord entre l'œuvre de l'homme et celle de la nature. Le Land Art repose d'emblée et de manière frontale la question de ce que nous voyons lorsque nous regardons une œuvre : au-delà de la question « s'agit-il du travail d'un peintre, d'un paysagiste, d'un artisan, d'un ingénieur ? », est-ce la trace laissée par l'art sur la nature ou la traduction de la nature en geste artistique ? Trace ou traduction, la démarche implique de toute façon une déperdition qui, Lyotard l'a bien exprimé, « creuse une énigme » et transforme l'objet en signe.

L'art habite peut-être dans ce que l'œuvre n'a pas réussi à faire, là où elle n'est pas parvenue à aller, ce qui n'a pas pu être prélevé ou mis en mots. Dans ce cas, l'œuvre ne nous restitue pas le monde (Heidegger) – elle nous en prive, sorte d'hommage au fait que la nature résiste à l'hommage. L'œuvre de Land Art fonctionne alors comme une balise : voici le point de l'espace où l'artiste est intervenu, voici le morceau de monde qu'il a prélevé. Certains y verront un vol, sinon, ce qui est un autre type de trace, une pollution. Plus nettement encore depuis les années 1990 et l'avènement de l'art écologique, le Land Art, et c'est ce qui fait son originalité, est littéralement occupé par la question du seuil de visibilité ; c'est ainsi le seul art plastique dont on peut se demander s'il doit se voir ou non.

Mais en juste retour des choses, l'art en nature peut aussi devenir nature en art, quand l'énergie du lieu qui convergeait vers l'œuvre est redistribuée par l'œuvre vers le lieu qui l'accueille : c'est le cas lorsque l'art réhabilite des sites militaires ou industriels (on pense au « réclamation art » d'Ulrich Rückriem qui investit d'anciens sites miniers) ou quand la présence de l'œuvre empêche l'étalement urbain ou des forages pétroliers sur ou à proximité du site.²⁸ La sculpture dans l'art dit « écologique » est toujours « machine à voir »,²⁹ mais à voir

autre chose qu'elle-même, la nature mais aussi, et peut-être surtout, l'engagement des artistes en vue de sa préservation. À la question « le lieu a-t-il besoin de l'œuvre ? », la réponse est dans ce cas positive. Mais il s'en pose une autre, en plus du classique « You call that art ? » : suffit-il au *Sky Mound* (1991)³⁰ d'avoir été pensé par Nancy Holt pour être de l'art ou s'agit-il plutôt d'une décharge nouvelle génération portant titre et signature ? Pour que l'art (ici écologique) soit, comme disait Malraux, un « anti-destin », il doit alors congédier l'éphémère, requalifier le beau en éthique, le geste artistique en intention...et peut-être aussi l'art en urbanisme.

Camille Manfredi
 Université de Bretagne occidentale
 CEIMA / HCTI, EA 4249

Bibliographie

- AUBERTIN Céline et Alain CHAREYRE-MÉJON (dir.), *Esthétiques de l'arbre*, Université de Provence, 2010.
- BECKER Wolfgang (dir.), *Nils-Udo. De l'art avec la nature*, trad. par Anne-Sophie PETIT-EMPTAZ, Cologne, Wienand, 1999.
- CLÉMENT Gilles, *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Paris, L'Imprimeur, 1995.
- DURAND Régis, « Sur une Faille incertaine », in Wolfgang Becker (dir.), *Nils-Udo. De l'art avec la nature*, Cologne, Wienand, 1999, 15-17.
- DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1991.
- FLAM Jack (dir.), *Robert Smithson : Collected Writings*, University of California Press, 1996.
- GARRAUD Colette, *L'Artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*, Paris, Fernand Hazan, 2007.
- GOLDBERG Itzhak et Françoise MONNIN, *La sculpture moderne*, Paris, Editions Scala, 2007.
- GOLDSWORTHY Andy, *Andy Goldsworthy crée avec la nature*, Arcueil, Anthèse, 1990.

Camille Manfredi

- GOLDSWORTHY Andy, *Cahiers d'Art contemporain*, n°97, Paris, Galerie Lelong, 1998.
- GOLDSWORTHY Andy, *Wood*, New York, Harry N. Abrams, 1998.
- GOLDSWORTHY Andy, *Wall*, Londres, Thames & Hudson, 2000.
- GOLDSWORTHY Andy, *Stone*, Londres, Thames & Hudson, 2011.
- GOLDSWORTHY Andy, *Refuges d'Art*, Lyon, Artha, 2002.
- GOLDSWORTHY Andy, *Passage*, Londres, Thames & Hudson, 2004.
- GROS Frédéric, *Marcher, une philosophie*, Carnet Nord, 2009.
- HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962 [1935].
- KRAUSS Rosalind, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997.
- LONG Richard, *Walking in Circles*, Londres, Anthony d'Offay Gallery, 1991.
- LONG Richard, *Walking the Line*, Londres, Thames and Hudson, 2002.
- LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1974.
- MOEGLIN-DELCROIX Anne, *herman de vries*, Paris, Fage Editions, 2009.
- OWENS Craig, « Earthwords », in Jeffrey KASTNER and Brian WALLIS (dir.), *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon, 1998.
- POINSOT Jean-Marc, *L'Art au XX^e siècle et les mégalithes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1986.
- REIDELSHHEIMER Thomas, *Rivers and Tides. Andy Goldsworthy, Working with Time*, San Francisco, Roxie Releasing, DVD, 2001.
- ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- RUGG Linda Haverty, *Picturing Ourselves*, University of Chicago Press, 1997.
- SCHAMA Simon, *Le Paysage et la mémoire*, trad. par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1999 [1995].
- SMITHSON Robert, « The spiral jetty », in *Collected writings*, University of California Press, 1996 [1972], 143-153.
- THIBAUT Isabelle, « Land Art, mythes et limites du territoire, dynamique du regard », *Edit, Territoires*, n°3, mars 2006. URL: [<http://www.edit-revue.com/?Article=99>]
- TIBERGHEN Gilles A., *Land Art*, Paris, Dominique Carré, 2012 [1993].

TIBERGHIEU Gilles A., *Nature, art, paysage*, Paris, Actes Sud, 2001.

TIBERGHIEU Gilles A., « Cheminements », *Les Carnets du Paysage*, n°11, Paris, Actes Sud, octobre 2004.

TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

notes

- ¹ Paul Valéry, en 1923, abordait « le problème des musées » en termes de « tumulte de créatures congelées », de sentiment « d'horreur sacrée », de « solitudes cirées qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école », d'œuvres qui se « tuent » les unes les autres. Paul Valéry, « Le problème des musées », *Œuvres II*, Paris, Pléiade, 1923, 1290-1293. Dans son introduction à l'*Esthétique*, Hegel voyait quant à lui dans les musées la concrétisation de la fin de l'art par l'abolition de son caractère sacré au profit d'une jouissance uniquement perceptive et profane.
- ² On pense également aux empreintes de mains laissées au sommet des montagnes par Claudio Parmiggiani, un des chantres de l'*arte povera* italien qui s'opposera obstinément à ce que ses œuvres en creux soient signalées au public de quelque manière que ce soit.
- ³ Gilles Tiberghien, « Cheminements », *Les Carnets du Paysage*, n°11, Paris, Actes Sud, 7.
- ⁴ Thomas Riedelsheimer, *Rivers and Tides*, DVD, San Francisco, Roxie Releasing, 2001.
- ⁵ Colette Garraud, *L'Artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*, Paris, Fernand Hazan, 2007, 16.
- ⁶ URL: [www.stridingarches.com].
- ⁷ Jean-Marc Poinot, *L'Art au XX^e siècle et les mégalithes*, Publications de l'Université Rennes 2, 1986, préface. Voir également Colette Garraud, *op. cit.*, 42.
- ⁸ « Si la règle de l'art est la beauté, l'art est une incarnation de la beauté supérieure à la nature, laquelle est gouvernée (aussi) par des principes autres que la beauté. Par conséquent, loin de devoir imiter la nature, l'art nous donne la mesure du jugement que nous portons sur la beauté naturelle : la hiérarchie de l'art et de la nature est inversée. » (Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.)
- ⁹ Gilles Clément, *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Paris, L'imprimeur, 1995, 529.
- ¹⁰ Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Dominique Carré, 2012 [1993], 96.
- ¹¹ « Attaining the essence of movement, change, fluidity and time » (Andy Goldsworthy, *Refuges d'Art*, Lyon, Artha, 2002, 45.)
- ¹² Ces pratiques sont également récurrentes chez Nils-Udo (« Wind Raft », 1979) et rappellent le « Wooden Boulder » de Nash, rocher de bois confié à un cours d'eau gallois entre 1978 et 2003 et dont le progrès dans la rivière sera suivi au cours des 26 années de réalisation de l'œuvre.
- ¹³ Dans son *Court traité du paysage* (Paris, Gallimard, 1997), Alain Roger voit dans

Camille Manfredi

le Land Art une « volonté d'étendre à l'infini la sentence artistique » (47), de « paysager la planète » (42) ou de « faire de l'univers un champ de paysages » (47). Suspicieux envers ce qu'il appelle la « verdolâtrie » (134), il l'est également envers l'écologie et sa dimension patrimoniale du paysage.

¹⁴ Andy Goldsworthy, *Stone*, Londres, Thames & Hudson, 2011, 107.

¹⁵ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962 [1935], 23.

¹⁶ *Ibid.*, 79.

¹⁷ herman de vries cité par Cornelis de Boer, Anne Moeglin-Delcroix, *herman de vries*, Paris, Fage Editions, 2009, 81.

¹⁸ Voir également l'usage que fait Goldsworthy du bois brûlé, installé en cairns dans des forêts plantées pour la production du charbon de bois. Le travail de l'artiste se fait ainsi tout autant sur la destination que sur l'origine du matériau.

¹⁹ Évoquons le projet abandonné de la ferme des Belon, ancien centre de formation de la résistance où l'artiste a jugé son intervention néfaste à l'énergie du lieu, dans le sens où elle risquait d'en faire un mémorial.

²⁰ Colette Garraud, *op. cit.*, 121.

²¹ Régis Durand, « Sur une Faille incertaine », Wolfgang Becker (dir.), *Nils-Udo. De l'art avec la nature*, Cologne, Wienand, 1999, 15-17. Ironiquement, Daniel Buren parle quant à lui de « photo souvenir », uniquement documentaire et distincte de l'œuvre *in situ*.

²² « Le geste créateur ne fait que se déplacer, passant de la main qui tient le pinceau au doigt qui appuie sur l'obturateur. Et dans la fraction de seconde où l'on cadre, les créations culturelles chassées par la porte rentrent par la fenêtre, entraînant avec elles la mémoire des générations. » (Simon Schama, *Le Paysage et la mémoire*, trad. par José Kamoun, Paris, Seuil, 1999 [1995], 19.)

²³ Citons le Little Sparta de Ian Hamilton Finlay, le Caen-Y-Coed de David Nash, le Jardin des Tarots de Niki de St Phalle.

²⁴ Dans *Rivers and Tides*, Goldsworthy cite Brancusi : « why talk about sculpture when I can photograph it ? »

²⁵ « The range of convergence between Site and Nonsite consists of a course of hazards, a double path made up of signs, photographs, and maps that belong to both sides of the dialectic at once. Both sides are present and absent at the same time. The land or the ground from the site is placed in the art (Nonsite) rather than the art placed on the ground. The Nonsite is a container within another container - the room. The plot or yard outside is yet another container. Two-dimensional and three dimensional things trade places with each other in the range of convergence... A point on map expands to the size of a land mass. A land mass contracts to a point. Is the Site the reflection of the Nonsite (mirror), or is it the other way around? The rules of this network of signs are discovered as you go along uncertain trails both mental and physical. » (Robert Smithson, « The spiral jetty », *Collected writings*, University of California Press, 1996 [1972], 143-153, note

1, 153.) Voir également Craig Owens, « Earthwords », Jeffrey Kastner and Brian Wallis (dir.), *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon, 1998 [1979].

²⁶ Lyotard rappelle que l'Art comme figure non signifiée ne peut être incorporée dans l'espace linguistique que s'il est « ébranlé ». « On ne peut pas passer de l'autre côté du discours : on ne peut passer à la figure que de l'intérieur du discours, car la figure est logée dans le langage [...] Le langage n'est pas un milieu homogène. Toute parole est habitée par un double mouvement : la signification conventionnelle, déclarative, textuelle, celle du signe, du langage institué : le discours; et aussi le travail du désir, c'est-à-dire le sens, qui varie d'un sujet à l'autre, d'une situation à l'autre : le figural. Tout système, qu'il soit linguistique ou iconographique, rencontre des éléments extérieurs qu'il ne peut pas intégrer, par exemple des éléments visibles. Pour qu'une articulation soit possible à l'intérieur de ce système, il lui faut extérioriser ces éléments. Il fabrique son autre : le figural. Mais comme on ne peut pas passer de l'autre côté du discours, cet autre est aussi en lui. La figure rejoint le langage en se dédoublant elle-même : figure-forme (hors langage) / figure-image (qui exprime le sens). Entre les deux, pour tenir l'objet tout en le maintenant à distance, s'ouvre un espace de désignation. [...] Espace de désignation et espace figural se manifestent dans l'art. Un œil, un horizon, ébranlent le discours de l'intérieur, en son centre. Cet œil qui creuse un puits est dans la parole et aussi hors parole. Il dit une vérité qu'on n'attend pas, qui détonne dans le discours. » (Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1974, 13.)

²⁷ Le jardin est baptisé « Little Sparta » en opposition à l'Athènes du Nord qu'est Edimbourg, symbole du pouvoir et de l'establishment. La dénomination comme « temple » cherchera ainsi à soustraire le parc aux systèmes de taxation des galeries et musées, sans succès néanmoins. Les textes et symboles disséminés dans le jardin vaudront à Finlay des suspicions de sympathies nazies, bien qu'il ne s'agisse en fait que d'une part des références faites par l'artiste à la culture occidentale ; la grande majorité de ces références est empruntée à Ovide, aux philosophes présocratiques, à la révolution française, au folklore écossais ou à la seconde guerre mondiale.

²⁸ La *Spiral Jetty* de Smithson fut ainsi menacée en 2008 par des projets d'exploration pétrolière de la Canadian Oil Company ; l'exploration fut interdite par crainte de trop lourds impacts visuels sur l'œuvre – laquelle disparut sous les eaux dans les années 1980 pour ré-émerger en 1999 suite à une longue période de sécheresse. Les *Sun Tunnels* de Nancy Holt sont également menacés par des projets de forage. Inversement, Christo fut forcé de modifier le tracé de *Running Fence* (1976) pour ne pas entraver la circulation des animaux.

²⁹ Colette Garraud, *op. cit.*, 86.

³⁰ *Sky Mound* est une installation en forme de décharge recouverte d'une bâche de plastique recyclé permettant la réutilisation du méthane comme source d'énergie renouvelable.

Camille FORT

Suivre l'autre à la trace Éthique de l'indice dans le récit d'énigme

« De la trace au tracé » : cette formule lapidaire, que j'emprunte à la critique Annie Combes, retrace elle-même, toute en esquisse, la démarche que se donne le récit d'énigme classique.

Au commencement était la trace, véridique ou mensongère, fortuite ou délibérée, laissée par l'Autre du crime – victime, suspect ou coupable. On connaît ses déclinaisons, classiques au point qu'elles ont été largement pastichées : l'incontournable empreinte de pas, la cendre de cigarettes, la bribe de papier où se laisse lire un message incomplet... Parfois, pourtant, elles se font plus subtiles, telle la trace *in absentia*, dont la disparition constitue en soi un fléchage : c'est le célèbre dialogue entre Sherlock Holmes et Watson sur le chien de garde qui n'a *pas* aboyé pendant la nuit du crime et dont le silence titille l'oreille de Holmes.¹ La trace serait donc ce « petit rien », ce déchet du geste criminel, éraflant à peine l'ordre des choses sur la scène du crime, mais que le grand détective est capable de ressaisir et de porter à la dignité du signe. Ce faisant, comme l'a démontré Carlo Ginzburg dans son essai séminal, « Signes, traces, pistes »,² il confère à l'insignifiant une portée intellectuelle, heuristique ; penser la trace doit permettre d'énoncer en dernier lieu une vérité sur le réel qu'elle a aidé à reconstituer. Dans cette visée herméneutique, la trace, comme le fragment romantique, fait signe vers une totalité absente, mais qu'il est possible de refaire surgir du néant.

Pour autant, une certaine tension demeure entre la trace et le tracé, la manifestation première concrète et son devenir-indice dans la lecture à laquelle procède le détective. Sans l'intervention de ce dernier, qui la

Camille Fort

déchiffre, la rapporte à une cause et l'inscrit rétrospectivement dans un réseau de signes – le silence du chien n'est pas une simple absence de bruit, mais l'envers d'un protocole établi, où le chien devrait aboyer pour produire un signal, avertir de la présence d'un intrus – la trace resterait en deçà du sens. Elle ne relèverait que de l'écart accidentel. Comme l'a souligné Ginzburg et d'autres après lui, le détective est ici un double du médecin, puis du psychanalyste, lorsqu'ils se confrontent au symptôme qui laisse une trace absurde à même le corps du patient et qu'ils le décryptent pour aboutir à un discours sensé, le diagnostic établissant une cause. De même, la narration policière tendrait à exorciser ce que la trace conserve *a priori* d'insensé et, dès lors, de troublant, en la présentant toujours déjà comme un indice en puissance. Le lecteur qui découvre la scène du crime en même temps que le détective s'efforce lui aussi d'anticiper l'empreinte dans la trace, et le signe dans l'empreinte. Il faudra attendre les récits policiers postmodernes pour que la trace fasse retraite dans le non-sens, comme dans *Night Train* (1997) de Martin Amis où la détective Mike Hoolihan, devant le suicide inexplicable d'une jeune femme, interprète à tort la présence de *trois* balles dans le crâne de la jeune femme comme l'indice évident d'un meurtre avant de s'entendre dire qu'elles peuvent être dues à une pure réaction nerveuse, un spasme corporel de la victime alors qu'elle pressait la gâchette. Le discours herméneutique tourne court devant la bifurcation ; l'indice re-déchoit en trace, obscure et ambivalente ; ce qu'il désigne n'est plus l'amorce d'une vérité, mais une manifestation du réel au sens où l'entendait Lacan (« l'impossible, c'est le réel » – ce qui échappe à tous nos efforts pour le cerner au moyen du sens, des réseaux symboliques).

Le récit policier traditionnel semblait pourtant récuser cette option en neutralisant ce que la trace pourrait avoir d'étrangeté inquiétante. Comme l'ont rappelé Annie Combes ou Jean-Claude Vareille,³ la trace physique y est souvent présentée à travers l'analogie de l'écriture. Un détective fait halte devant un champ ou une route enneigés, et son regard perçant aborde les empreintes noires qui s'y détachent comme une typographie en attente de lecteur :

Ce terrain vague, couvert de neige, est comme une immense page vierge où les gens que nous recherchons ont écrit non seulement leurs mouvements et leurs démarches, mais encore leurs secrètes pensées, les espérances et les angoisses qui les agitaient.⁴

When I got into the stable lane, a very long and complex story was written in the snow in front of me.⁵

La neige, cher Adso, est un admirable parchemin sur lequel le corps des hommes laisse des écritures fort lisibles.⁶

Lecteurs et critiques n'ont pas remis en cause ce parallèle entre le piétinement du criminel et la naissance d'un texte. Le talent du détective, consistant à relier les traces afin d'accéder au tracé – dessin, schéma, figure –, va de soi au point qu'on peut lire l'analogie à rebours, comme le fait Annie Combes,⁷ et suggérer que le roman policier, en échelonnant les mots sur une page, génère à son tour un tracé, une piste textuelle livrée à l'enquête du lecteur. Faut-il, pour autant, acquiescer docilement à cette superposition du tracé et du lisible ? La question se pose. Car le tracé criminel met en jeu d'autres paradigmes qu'un régime de signes, à commencer par la violence dont il ressort. Avant de « dire » une cause, l'empreinte fait voir une rupture, une souillure introduite dans la pure continuité du phénomène naturel, le champ de neige. La littérature anglaise n'a du reste pas attendu le récit policier pour convoquer l'image forte d'un tracé illicite sur tapis de neige, et elle l'a portée vers d'autres corollaires que la textualité. Dans le magnifique poème de John Donne, *Sappho à Philenis*, la trace fait ainsi apparaître une violence primitive qui ne se laisse pas rapporter à un sens caché. Si le congrès entre femmes laisse les corps intacts, dit Sappho à sa compagne, l'homme, lui, marque le corps vierge de sa brutalité.

« Men leave behind them that which their sin shows, / And are as thieves traced, which rob when it snows. »⁸ La trace est ici une infraction qui se laisse constater plutôt qu'interpréter ; elle est sans pourquoi, comme la violence qui la produit et que Sappho ne cherche pas à expliciter au-delà d'un simple constat : les mâles sont des barbares.

Camille Fort

Dans les toutes premières enquêtes de la littérature occidentale, le tracé corporel ne se prête pas non plus à une lecture élaborée. Les espions du roi Marc retracent le parcours de Tristan jusqu'au lit d'Ysolde en suivant les gouttes de sang laissées par l'amant blessé, mais l'auteur anonyme du *Tristan* invite moins ses lecteur à déchiffrer le texte de l'adultère qu'il ne met en scène un symptôme, le pâtre de l'amant saisi par une impulsion destructrice qui échappe à son contrôle. Les chevilles percées d'Œdipe, cette trace dont il est porteur depuis sa naissance, lorsque ses parents l'ont pendu par les pieds au-dessus d'un précipice, n'étaient pas davantage promues à la dignité d'indice : dans *Œdipe-Roi*, nul, pas même Jocaste qui les a causées et dont on peut penser qu'elles les a décelées depuis sur la personne de son époux, ne s'arrête à les considérer comme un signe identitaire. Dans le Livre de Daniel enfin, la fine pellicule de cendres répandue par le prophète-détective devant les offrandes, où adhèrent les pas des prêtres de Baal piégés dans leur gloutonnerie clandestine, ne se prête pas à une « lecture » quelconque : sitôt observé, le tracé précipite la mort des profanateurs (Daniel, 14, 1-22).

Il faut attendre une tradition occidentale plus tardive, celle de la *serendipity*, pour que le tracé suscite la métaphore des mots-sur-parchemin, qui permet au récit de laisser plus à distance l'impact sensible de la trace en portant à l'honneur le paradigme textuel. Comme l'a démontré Ginzburg,⁹ c'est alors que la trace matérielle, convoquée par le chasseur ou le devin qui l'interprète dans une démarche expérimentale de savoir, se prête à l'abstraction : elle reçoit de nouveaux noms, rattachés à l'écriture, comme le « caractère » ou « l'indice ». Persiste pourtant, même à l'ère des Lumières, l'idée que la trace, en amont de son devenir-indice, introduit le trouble et la rupture dans l'ordre familial. Michel de Certeau consacre ainsi de belles pages à la terreur qui saisit Robison Crusoe lorsqu'il aperçoit l'empreinte de celui qu'il ne peut encore identifier ni nommer, le futur Vendredi. Devant cette absence-présence de l'étranger, qui bouleverse les repères méthodiquement établis, Robison est pris de « pensées folles » (*fluttering thoughts*), de « bizarreries » (*whimsies*) et de cauchemars. L'image employée par De Certeau détourne l'analogie

textuelle vers le non-sens : « sur la page écrite apparaît une tache ». Il faut que Robinson voie et définisse Vendredi pour que l'empreinte, le « marquage silencieux » (De Certeau), se laisse réinterpréter comme un signe, celui d'une identité à la fois différente et semblable – le bon sauvage – et réarticuler au discours.

En recourant à l'image du palimpseste, détectives et critiques se réclament de cette démarche qui scelle le destin intellectuel du tracé, soit le passage du donné sensible au fait culturel. Ce faisant, ils reconduisent sur le plan profane une tradition occidentale remontant à Saint Augustin, celle qui voit dans le monde le « Livre de Dieu » où rien n'est laissé au hasard, où toute manifestation naturelle se laisse interpréter comme signe d'une écriture divine, dont l'homme s'efforce de déchiffrer les indices même s'il ne peut toujours les interpréter à bon escient. L'enjeu éthique du genre policier apparaît dans l'histoire de la trace, dont le faire-violence originel n'est évoqué que pour être atténué, dans cette lecture curieuse, distanciée et cathartique à laquelle se livre le détective. Lecture qui humanise cette violence en postulant pour la trace un agent vivant et pensant, mais qui, dans le même temps, subordonne le corps humain et ses initiatives à un système de pensée dont on peut se demander, justement, s'il ne limite pas la part de l'éthique dans l'enquête. La pensée du détective, celle qui fait fond de la trace, procède en effet par catégorisation : elle voit dans la trace un fragment qui désigne un tout, et qui invite dès lors à un discours totalisateur. L'enjeu du récit classique est d'aboutir à un portrait fini, et de la victime, dont le détective fouille le passé et la personnalité, et du meurtrier, dont il met à nu les motivations profondes dans son récit d'explication.

Or, c'est supposer que l'individu est totalisable, qu'on peut le récapituler en une somme de traits ontologiques, physiques, mentaux, socioculturels. C'est ce qu'affirme notamment Sherlock Holmes pour qui la personne humaine se laisse toujours cerner dans les traces qu'elle laisse sur son environnement, à commencer par ses vêtements : une dame se lira dans le pli de ses manches, un gentleman dans ses bas de pantalon et ses chaussures. Ce postulat totalisant est remis en cause dans

Camille Fort

les fictions policières contemporaines : non seulement leurs variantes postmodernes comme *Night Train*, où la jeune suicidée, coupable et victime tout ensemble, ne se laisse en fin de compte enfermer dans aucune catégorie, mais aussi celles qui revisitent les classiques avec ironie. Je trouve particulièrement intéressante à cet égard la série *Sherlock* conçue par Stephen Moffat et Mark Gatiss, et diffusée depuis 2010 par la BBC, qui propose une adaptation contemporaine des récits d'Arthur Conan Doyle.

Prenons l'épisode initial, où Sherlock (Holmes) rencontre John (Watson) pour la première fois. Comme dans le canon doyen, le jeune détective commence par impressionner son futur colocataire par une série de déductions identitaires : il décèle chez John un médecin militaire récemment revenu d'Afghanistan, souffrant d'une blessure psychosomatique et doté d'un frère aîné qui a sombré dans l'alcool. Dans le récit originel, *The Sign of Four*, c'est en examinant la montre qui a appartenu à Harry que le détective procède à ses déductions : cet objet, légèrement cabossé, présente des éraflures autour du remontoir, signe que le propriétaire avait la main tremblante. À partir de ces quelques scories, le détective infère sans difficulté le reste de l'histoire :

He was a man of untidy habits – very untidy and careless. He was left with good prospects but he threw away his chances, lived for some time in poverty with occasional short intervals of prosperity, and finally taking to drink, he died. That is all I can gather.¹⁰

Si la dernière phrase laisse entendre qu'il y en aurait davantage à savoir sur le frère, y compris son nom (la montre ne porte que ses initiales, H. W.), la réplique de Watson, « You are absolutely correct in every particular » suggère au contraire qu'a été dit tout ce qui pouvait être dit sur le défunt, dont on ne reparlera plus de fait. La version de la BBC s'écarte toutefois du canon. L'avatar de la montre à gousset est ici le téléphone portable de John, qui porte, outre les fameuses rayures, l'inscription « From Clara to Harry ». Sherlock s'empresse donc de déduire en outre que Harry a été quitté par sa femme en raison de ses problèmes d'alcool et qu'il n'a pas voulu garder le portable dont

elle lui avait naguère fait cadeau. « This is fantastic », commente John, avant d'ajouter, alors que Sherlock se rengorge fièrement, « Harry... is short for Harriet ». Le frère postulé par Sherlock à la lecture du prénom masculin était donc une sœur lesbienne. Un trait individuel, et non des moindres, a échappé à la lecture du détective : celui-ci conclut avec dépit « There is always something ».

Il y a toujours quelque chose de plus, quelque chose qui excède la lecture totalisante, prise ici en flagrant délit de conformisme. Ni la trace indiciaire – le prénom gravé sur le portable – ni l'individu auquel elle se rapporte ne se sont laissé clôturer dans le discours herméneutique. Le réel s'est joué du détective et de son penchant à aborder l'individu au singulier par le biais de typologies finies (ici, la polarité du masculin/féminin). Ici, la trace fait écho bien davantage à la « trace de l'autre » évoquée par Lévinas dans *Totalité et Infini* (1961) : non pas l'effet d'une cause, comme la fumée est l'effet du feu – « Harry » ne découle pas de ce que Harry est un homme –, mais le signe de l'altérité de l'autre. La trace dit que l'autre se situe toujours en partie au-delà du regard, ici dans un entre-deux identitaire, un brouillage des identités sexuelles.

Si les récits d'énigme célèbrent pour la plupart la soumission de l'indice au détective, qui l'arrime en dernier lieu à son discours de vérité, ils n'en attestent pas moins le rapport difficile et instable qui lie le sujet à la trace. Celle-ci apparaît bien souvent comme ce qui se joue du sujet qui croyait la maîtriser, la créer ou l'effacer, l'attacher à lui ou se scinder d'elle. Chez Agatha Christie, par exemple, les criminels se caractérisent par l'illusion qu'ils cultivent de manipuler la trace à leur profit. Dans *A Murder Is Announced*, publié en 1950, l'intrigue tourne autour de deux jumelles, les demoiselles Blacklock, dont l'une a usurpé l'identité de sa sœur morte afin de toucher un héritage en son nom. Le récit commence donc par nous présenter Laetitia Blacklock, femme dynamique et indépendante, que ses amis surnomment Letty, et dont on apprend à un moment donné qu'elle a eu une sœur, Charlotte, décédée il y a plusieurs années. Charlotte, timide et effacée, a longtemps vécu en recluse parce qu'elle était affligé d'un goitre disgracieux. Or, au cours du récit, le lecteur pourra – ou non – remarquer la présence d'une coquille apparente dans le texte : à plusieurs reprises, l'amie de jeunesse

Camille Fort

de Letty appelle celle-ci « Lotty » au cours de leurs conversations. Ce « o » incongru finit par faire trace dans les mémoires, celle notamment de Miss Marple, la détective du récit, qui finit par diagnostiquer un acte manqué : l'amie fidèle, qui est au courant de la substitution, ne pouvait s'empêcher d'appeler la fausse Letty de son vrai nom, le diminutif de Charlotte... et elle a payé de sa vie ce lapsus dangereux. La fusion gémellaire appelée par Letty n'a donc pu se produire, faute d'une lettre, petit accroc qui persiste et signe dans le prénom, retenant l'attention du lecteur.¹¹

Inscrivant la différence au sein du même, cette trace fait du reste écho à une autre marque, physique celle-ci : la cicatrice laissée sur Charlotte par l'ablation de ce goitre disgracieux, qu'elle avait fini par faire retirer en Suisse, après la mort de Laetitia. C'est alors que Charlotte avait décidé de devenir sa sœur et d'adopter son prénom, ou plutôt son diminutif, Letty, en lieu et place du sien, Lotty. Une lecture lacanienne suggérerait que loin de changer l'histoire, elle la répète sur un plan symbolique, en substituant à la lettre « o », dont la forme reflète le nodule du goitre, un « e » reproduisant l'incision chirurgicale gravée à même son corps. Ce faisant, Charlotte entre dans un contrat paradoxal avec la trace : pour effacer son ancienne identité, pour mener à bien la fusion entre le même et l'autre, il lui faut incorporer à son nom le signe figurant cela qu'elle voulait cacher, sa cicatrice. Inversement, pour dissimuler sur son cou la trace de l'opération, la fausse Letty s'oblige à porter un collier de grosses perles rondes et blanches qui attirent dès leur première rencontre l'attention de l'inspecteur, soudain captivé par ces « white shining globules » dont il ne peut détacher son regard. Le « globule étincelant » a pris sur le cou de la coupable la place du nodule goitreux, tel un ultime retour du refoulé, ce « o » fatal qui signait la différence entre Lotty et Letty.

Ce que consacre en somme le récit, c'est l'emprise de la trace sur le sujet qui croyait pouvoir la maîtriser. Le sujet qui, à l'ère de la modernité, se réinvente en manipulant les codes est en fin de compte ramenée par la trace au passé tout puissant, à une histoire qui l'a marquée contre son gré et dont elle a voulu en vain s'émanciper. La trace consacre l'irréductible altérité de l'individu, même si Christie limite cette altérité

à des paramètres qui ont été depuis remis en cause : l'anatomie, la différence sexuelle (Christie est fasciné par le travestissement, mais ses travestis sont toujours démasqués en dernier lieu) et le nom (elle est non moins fascinée par les pseudonymes, anagrammes et autres détournements onomastiques, mais ses personnages recouvrent toujours leur nom « officiel » à la fin du récit).

Est-ce à dire que, dans le roman policier classique, la trace finit toujours par se soumettre au sens, qu'elle est toujours purgée de son inquiétante étrangeté ? Non, à vrai dire, et c'est en partie ce qui fait la force littéraire du genre. Soit un dernier exemple, emprunté encore une fois à Conan Doyle : « The Adventure of the Blanched Soldier », publiée en 1926 mais située au début du siècle, soit l'un des derniers exploits de Sherlock Holmes. Il s'agit d'une enquête classique qui consiste à exorciser, un peu comme avec l'empreinte de Vendredi, une trace spectrale. Un vaillant soldat de l'armée coloniale anglaise, revenu de la seconde guerre des Boers où il a combattu en Afrique du sud avec son meilleur ami, Godfrey Emsworth, cherche en vain à reprendre contact avec ce dernier. Comme il le conte à Holmes, il s'est rendu dans la propriété familiale des Emsworth où il a d'abord appris que Godfrey est absent, ce dont il doute, puis qu'il pourrait bien être mort, ou que s'il ne l'est pas, il eût mieux valu qu'il le soit (cet indice cryptique est fourni par le majordome, qui refuse d'en dire plus). Peu après, Dodds entrevoit le visage de son ami, d'une pâleur mortelle, pressé contre la vitre de sa fenêtre. Son enquête tourne court, et il revient à Holmes de la compléter en se faisant une fois de plus l'herméneute du symptôme décrit – la blancheur malade du visage – comme le signe d'une pathologie. La pathologie se laisse à son tour cerner en un mot, qu'il met par écrit et qu'il transmet tel un Sésame : « leprosy ». La lèpre, contractée par Godfrey pour avoir dormi à son insu dans une léproserie, mais sous une forme qui s'avère, heureusement, bénigne et curable.

Tout est dit, me direz-vous ? Je n'en suis pas si sûre, car il me semble que le titre de la nouvelle, ce « blanchéd soldier », continue de résonner dans l'imaginaire du lecteur même après qu'il a été motivé par le récit et élucidé par l'explication. Au-delà d'un effet – la pâleur – qu'on peut

Camille Fort

rapporter à une cause – la maladie, le signifiant « blanché » produit un effet d'entêtante étrangeté. Qu'est-ce donc qu'un soldat blanchi ? Un soldat au teint livide ? Un soldat absous (c'est l'autre sens de « blanch » en anglais) de l'invasion coloniale ? Ou un soldat à qui l'on a imposé la blancheur comme une marque identitaire qui s'avère destructrice ? Un soldat passé au blanc, dépossédé de son individualité –, car c'est la disparition programmée de Godfrey Emsworth par sa famille que met en scène la nouvelle ? L'indice linguistique se laisse ici réinterpréter à plusieurs reprises : de nos jours, un lecteur post-colonialiste serait tenté d'y entendre un effet textuel profondément ironique, œuvrant à l'encontre de l'impérialisme flagrant qui marquait les premiers récits, *The Sign of Four* en particulier.

Le signe se fait écran autant qu'indice, laissant subsister l'équivoque ; mais c'est l'équivoque qui donne à la nouvelle sa force rhétorique, et parce qu'il remet en cause une norme (la blancheur comme signe culturel et idéologique valorisé), et parce qu'il déporte la langue vers l'indétermination. Quand l'énigmatique persiste à faire trace dans la langue, même l'énigme résolue, le récit policier peut prétendre à la force littéraire.

Camille Fort
Université de Picardie-Jules Verne

Bibliographie

- AMIS Martin, *Night Train*, Londres, Jonathan Cape, 1990.
CHRISTIE Agatha, *A Murder Is Announced*, 1950, Londres, Collins, The Centenary Editions, 1990.
COMBES Annie, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, Paris, les Impressions nouvelles, 1989.
CONAN DOYLE Arthur, *The Complete Adventures of Sherlock Holmes*, Londres, Secker & Warburg, 1981.

- DONNE John, *The Complete English Poems*, Londres, Penguin, 1971.
- ECO Umberto, *Le Nom de la Rose*, trad. par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982 [1980]
- GABORIAU Émile, *Monsieur Lecoq. L'Enquête*, Paris, Garnier, coll. « Classiques populaires », 1978 [1869].
- GATISS Mark, et Steven MOFFAT, *Sherlock*, Hartswood Films, BBC DVD 3223, 2010.
- GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1986, 139-180.
- VAREILLE Jean-Claude, « Émile Gaboriau ou l'insoutenable légèreté des signes », in *Agatha Christie et le roman policier d'énigme*, Liège, Editions du Céfal, 1994.

notes

- ¹ Arthur Conan Doyle, « Silver Blaze » [1892], in *The Complete Adventures of Sherlock Holmes*, Londres, Secker & Warburg, 1981.
- ² Carlo Ginzburg, « Traces : racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989.
- ³ Annie Combes, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989 ; Jean-Claude Vareille, « Emile Gaboriau ou l'insoutenable légèreté des signes », in *Agatha Christie et le roman policier d'énigme*, Liège, Editions du Céfal, 1994.
- ⁴ Emile Gaboriau, *Monsieur Lecoq. L'Enquête*, Paris, Garnier, coll. « Classiques populaires », 1978 [1869], 11. Pour une discussion plus étendue de cette métaphore largement débattue par les critiques du genre, on consultera Jean-Claude Vareille, *op. cit.*
- ⁵ Arthur Conan Doyle, « The Adventure of the Beryl Coronet » [1890], in *op. cit.*
- ⁶ Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, trad. par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982 [1980].
- ⁷ Annie Combes, *op. cit.*
- ⁸ John Donne, « Sappho to Philenis », in *The Complete English Poems*, Londres, Penguin, 1971, 128.
- ⁹ Carlo Ginzburg, *op. cit.*
- ¹⁰ Arthur Conan Doyle, « The Sign of Four », in *op. cit.*, 92.
- ¹¹ Du lecteur anglais, cela étant, car dans la première traduction de 1965 publiée aux éditions du Masque, la traductrice a pris l'initiative étrange de « lisser » la trace en restituant systématiquement « Letty » dans le texte.

François GAVILLON

La résistance de l'humain dans *The Road* de Cormac McCarthy (2006)

On sait peu de chose sur la genèse du roman *The Road*,¹ sinon que Cormac McCarthy en eut l'idée à El Paso en 2003 alors qu'il séjournait dans cette ville en compagnie de son jeune fils, John Francis McCarthy, à qui d'ailleurs le roman est dédié. À quoi la ville ressemblerait-elle, s'était demandé l'auteur, cinquante ou cent ans plus tard ? Bien qu'il soit né à Providence, Rhode Island, en 1933, McCarthy est considéré comme un auteur du Sud : il a fait ses études à l'Université du Tennessee dans les années 1950, a vécu plusieurs années à El Paso, avant de s'installer au Nouveau-Mexique. Il est l'auteur d'une dizaine de romans dont les quatre premiers ont pour décor le Tennessee et les cinq derniers la frontière américano-mexicaine. Plusieurs de ses romans ont été portés à l'écran : *All The Pretty Horses* (2000), avec Matt Damon et Penelope Cruz ; *No Country For Old Men*, réalisé par les frères Coen en 2007, avec Javier Bardem et Tommy Lee Jones ; *The Road*, réalisé par John Hillcoat en 2009, avec Viggo Mortensen et Charlize Theron. Son œuvre a souvent été récompensée, notamment *The Road*, paru en 2006, qui a reçu, entre autres, le Prix Pulitzer.

Ce dernier roman en date est une fiction post-apocalyptique. Une catastrophe a réduit la terre en cendres et les humains, peu nombreux, qui ont réussi à survivre jusque-là sont promis à la disparition puisque la biosphère a été anéantie et que les ressources alimentaires sont épuisées. Le thème eschatologique a une longue tradition dans les lettres américaines. Les premiers Puritains scrutaient avec obsession les signes de leur élection, puisque dans la doctrine calviniste nul ne sait s'il sera sauvé ou condamné aux flammes de l'enfer. La seule certitude était celle de l'Apocalypse et du Jugement Dernier. Depuis la fin de

François Gavillon

la Deuxième Guerre mondiale, les accents millénaristes ont trouvé dans les peurs environnementales un nouveau terrain d'expression. À la menace nucléaire des années d'après-guerre s'est ajouté le péril biologique. Le best-seller de Rachel Carson, *Silent Spring*, paru en 1962, révéla les effets dévastateurs des pesticides de synthèse. C'est ce livre qui fut le déclencheur du mouvement écologiste américain moderne, porté par une large prise de conscience publique et plus tard institutionnelle.

C'est donc sur fond d'*eschaton* programmé que le roman choisit de suivre deux personnages, le père et le fils, le long de la route qui les mène vers le sud et l'océan. Ils espèrent échapper aux rigueurs de l'hiver et poussent un chariot dans lequel sont entassés leur maigres biens. La fiction emprunte donc aussi à un autre genre canonique des lettres et du cinéma américains, celui du *road novel/movie*. Pourtant, ici, le voyage géographique ne sera source d'aucune jouissance, et le but (qui sera atteint) révélateur d'aucune épiphanie, ni même gage de survie. Enfin, le mot « pilgrim », un terme surdéterminé qui est utilisé trois fois au court du roman (R, 1, 193, 213) adosse la fiction à un passé aussi riche sur le plan littéraire que sur le plan historique.

Cette fin du monde permet-elle à l'humain de survivre ? La condition post-apocalyptique est-elle génératrice d'une condition post-humaine ? De quels principes ou foi, actes ou résistance l'humanité se déduit-elle ? Telles sont les questions auxquelles cette étude entend répondre.

Un monde post-apocalyptique

Cette problématique s'ancre dans le fait que l'économie générale du roman est une économie de contraste et de confrontation : contraste entre le passé et le présent, les rêves et la réalité, confrontation entre le père et la mère, entre le père et l'enfant, et surtout confrontation entre les deux personnages principaux et les autres humains rencontrés. Il convient donc d'examiner dans un premier temps les caractéristiques physiques de cet univers d'après la catastrophe et les comportements « humains » qu'elles induisent.

Cette partie des États-Unis, et vraisemblablement le reste du

La résistance de l'humain dans *The Road* de Cormac McCarthy (2006)

monde, n'est plus qu'une terre dévastée, un *wasteland* que le feu a ravagé :

Charred and limbless trunks of trees stretching away on every side. Ash moving over the road and the sagging hands of blind wire strung from the blackened lightpoles whining in the wind. A burned house in a clearing and beyond that a reach of meadowlands stark and gray and a raw red mudbank where a roadworks was abandoned. Farther along were billboards advertising motels. Everything as it once had been save faded and weathered. (R, 6)

Voilà le décor planté en ce début de récit, où sont répétés les mots « waste », « gray », « ash », et « dust ». Peu de couleurs, sinon le blanc sale de la neige, le noir charbonneux des maisons et des arbres calcinés, et partout le gris de la cendre, omniprésente, qui oblige les personnages à porter un masque sur le nez et la bouche. Les météores tiennent une place importante dans les passages descriptifs : neige, pluie, orages d'éclairs et de feu. La terre est la proie de phénomènes cataclysmiques inconnus. Elle se contracte sous l'effet du froid : « a sound without cognate and so without description. » (R, 279) Le soleil (« the blind dogs of the sun in their running », R, 138) ne répand plus sa chaleur et sa lumière. Au contraire, les jours se font de plus en plus courts et de moins en moins lumineux. C'est le trope de l'amenuisement qui gouverne l'environnement matériel des personnages : la lumière du jour, la santé physique, les vivres, tout est amené à disparaître. De plus, cet effacement s'empare de la réalité mentale. La langue et la mémoire sont également menacées de disparition :

The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the names of things one believed to be true. More fragile than he would have thought. How much was gone already? The sacred idiom shorn of its referents and so of its reality. Drawing down like something trying to preserve heat. In time to wink out forever. (R, 93)

François Gavillon

C'est le temps, surtout, qui est compté. La déliquescence de ce temps en forme de compte à rebours est suggérée en une algèbre de la disparition : « How many days to death? Ten? Not so many more than that » (R, 141), ou en une cadence macbethienne : « Borrowed time and borrowed world and borrowed eyes with which to sorrow it » (R, 138). Seule issue certaine, celle de la mort : « Coughing. Coughing. He bent over, holding his knees. Taste of blood. [...] Every day is a lie, he said. But you are dying. That is not a lie. » (R, 254)

Comme la possibilité de représentation mentale et langagière qui s'épuise, celle de la représentation du temps, de son expérience même, devient problématique : « Query: how does the never to be differ from what never was? » (R, 32) ; « ever is a long time », rassure le père. « But the boy knew what he knew. That ever is no time at all. » (R, 28) Quant aux habitants de la planète, ils ont pour la plupart succombé. Les cadavres desséchés jonchent les rues des villes, un spectacle presque ordinaire dont le père essaie néanmoins de préserver le fils.

Qu'est-il advenu de l'humain dans ce non-lieu et ce non-temps apocalyptique où les lois physiques et sociales de l'ancien monde sont abolies. Le roman de McCarthy procède à une expérience de caractère naturaliste (au deux sens du terme). Celle-ci consiste à supposer des conditions initiales (celles de la mort de la biosphère), puis à en déduire les effets. Dans un monde où toute culture vivrière est devenue impossible, la survie dépend soit des restes de nourriture qu'on parvient encore à dénicher ça ou là, soit du recours au cannibalisme. C'est là l'effet le plus saisissant de la logique qui gouverne la projection naturaliste-dystopique de McCarthy. À certains égards, le roman emprunte à une esthétique post-apocalyptique caractéristique de films célèbres des années 1970-1980, tels que *Mad Max* (1979), *Escape from New York* (1981) ou *Land of Doom* (1986), dans lesquels l'humanité survivante s'organise en communautés remparées derrière leurs barricades ou en bandes nomades sans foi ni loi. Plusieurs fois au cours du récit, les deux personnages seront confrontés à ces hommes qui tuent pour manger (R, 79), qui séquestrent au fond d'une cave leur provision de chair humaine (R, 116) et engrossent les femmes pour

manger leur progéniture (R, 212).

Les conditions initiales semblent également affecter le statut et la forme de l'écriture. Dans cet univers dévasté, les livres, les histoires racontées, les vieux récits sont disqualifiés, rendus vains, voire obscènes et mensongers. Le père ressent de la colère à leur égard : « some rage at the lies arranged in their thousands row on row. » (R, 199). Et pour l'enfant, ces histoires que lui raconte son père sont sans substance parce qu'elles n'ont plus de lien avec la réalité.

Do you want me to tell you a story?

No.

Why not?

The boy looked at him and looked away.

Why not?

Those stories are not true.

They dont have to be true. They're stories.

Yes. But in the stories we're always helping people and we dont help people.

Why dont you tell me a story?

I dont want to.

Okay. (R, 286- 287)

Symptomatiquement, la textualité de *The Road* semble elle-même gagnée par une sorte de déformalisation. On a remarqué plus haut comment l'apostrophe disparaissait des formes verbales, comment les traces typographiques s'effaçaient des dialogues (ce qui n'est pas nouveau dans les romans de McCarthy). Mais c'est l'ensemble du dispositif narratif qui, par contagion métaleptique, fait les frais du processus de désintégration générale. Le récit n'est plus en mesure d'apporter les informations concernant le temps et le lieu de l'action. On ignore le nom des deux protagonistes. La raison pour laquelle toutes les pendules se sont arrêtées à 1h17 reste inexpliquée. La cause de la catastrophe ne sera jamais élucidée. Le narration fait usage des trois formes de focalisation, avec une prédilection assez hemingwayenne pour le récit behavioriste (ou focalisation externe) qui oblige le lecteur à lire « entre » ou plutôt « au-delà » des lignes. Le traitement minimaliste des dialogues,

François Gavillon

qui abordent des questions graves en des termes apparemment simples et qui suggèrent plus qu'ils ne disent, n'est d'ailleurs pas sans rappeler les nouvelles d'Ernest Hemingway.

Can I ask you something? he said.

Yes. Of course.

Are we going to die?

Sometime. Not now.

And we're still going south.

Yes.

Okay.

Okay what?

Nothing. Just okay.

Go to sleep.

Okay. I'm going to blow out the lamp. Is that okay?

Yes. That's okay.

And then later in the darkness: Can I ask you something?

Yes. Of course you can.

What would you do if I died?

If you died I would want to die too.

So you could be with me?

Yes. So I could be with you.

Okay. (R, 8-9)

En tant que composition spatiale et dynamique, le roman a son principe dans la route sur laquelle progressent le père et l'enfant. À l'inverse des *road stories* traditionnelles pourtant, la route n'est pas ici vecteur de mouvement et de liberté. Elle est le lieu de l'exode obligé, de la marche forcée des temps de guerre, de peste ou de famine. Or, la linéarité compositionnelle suit scrupuleusement la progression géographique des personnages et consiste en une juxtaposition épisodique prévenant toute possibilité de péripétie au sens aristotélicien, c'est-à-dire de retournement de situation. Cette succession de moments sans *climax* et sans *telos* est soulignée par des ouvertures telles que : « They bore on south in the days and weeks to follow. » (R, 12), « They were days fording that cauterized terrain. » (R, 13), ou bien dans un style très

faulknérien, « The days sloughed past uncounted and uncalendared. » (R, 292)

Une humanité décimée et démissionnaire, survivant pour quelque temps encore dans un monde ravagé qui s'enfoncé dans le chaos et l'obscurité, une écriture contaminée elle aussi par la néantisation qui se lit dans le réalisme dépouillé des passages narratifs, l'immédiateté minimaliste des dialogues et de la parataxe, voilà posées les conditions humaines, matérielles et textuelles du récit. C'est dans ces conditions, pourtant adverses, que va naître la résistance. Il semble même que l'économie du roman repose largement sur cette dynamique de réaction. C'est l'adversité même des conditions initiales qui induit la possibilité d'une résistance.

La résistance de l'humain

L'attention portée par le récit au couple protagoniste confère à celui-ci une présence qui contraste avec l'anonymat dans lequel sont plongés les personnages secondaires. Les conditions d'un rapport empathique sont rendues possibles. Le père et l'enfant parlent, se parlent ; ils ont un passé, des souvenirs, des sentiments et des sensations ; ils font des rêves. Surtout, ils ont un système de valeurs qui sont aussi les nôtres.

C'est d'abord contre l'anéantissement physique que les deux personnages luttent. Ils sont deux survivants que seules la vigilance et l'ingéniosité du père ont réussi à maintenir en vie. L'amour que le père porte à son fils n'est peut-être pas pour rien dans sa capacité de résistance, comme le suggère, même sardoniquement, le personnage de la femme et mère : « The one thing I can tell you is that you wont survive for yourself. I know because I would never have come this far. A person who had no one would be well advised to cobble together some passable ghost. Breathe it into being and coax it along with words of love. » (R, 59) Devant la certitude d'une mort ignoble (« Sooner or later they will catch us and they will kill us. They will rape me. They'll rape him. They are going to rape us and kill us and eat us », R, 58) le suicide est une tentation. C'est à cette dernière issue que se résout la femme,

ainsi qualifiée : « A creation perfectly evolved to meet its own end. » (R, 60-61) La différence psychologique, mais aussi morale, qui apparaît dans les choix opposés de la démission et de la résistance est l'un des contrastes structurants du roman. Aux derniers mots prononcés par la mère, « No. I will not. I cannot. » (R, 60), s'opposent ceux du père, maintes fois répétés : « dont give up », « dont let go ». Non pas que le père ne soit pas lui aussi gagné par la tentation de la mort (« There were few nights lying in the dark that he did not envy the dead. », R, 245), mais c'est précisément dans cette lutte morale que réside la possibilité du bien : « Okay. This is what the good guys do. They keep trying. They dont give up. » (R, 145)

L'évocation par analepses du passé des personnages concourt également à rendre leur humanité plus palpable. Six *flashbacks* interrompent la linéarité du récit, dont quatre viennent éclairer des moments heureux de la vie antérieure du père : une partie de pêche avec son vieil oncle (« This was the perfect day of his childhood. This the day to shape the days upon. », R, 12) ; une soirée au concert en compagnie de sa femme (« Freeze this frame. Now call down your dark and your cold and be damned. », R, 18) ; le souvenir d'un faucon piquant au milieu d'un vol de grues (R, 19) ; un pique-nique sur la plage autour d'un feu de camp avec sa femme (« Lying under such a myriad of stars. », R, 234) On remarque que la nature joue à plusieurs reprises un rôle important dans la douceur de ces instants.

L'effort de mémoire et l'effort de concentration sont encore les activités mentales par quoi se signale la conscience éveillée des deux personnages, activités qui ne vont pas sans mal (« Make a list. Recite a litany. Remember. », R, 31) Pourtant, la mémoire est faillible, ce qui menace dans ce monde dissipatif d'éroder le passé et de lui substituer une réalité factice : « He thought each memory recalled must do some violence to its origins. As in a party game. Say the word and pass it on. So be sparing. What you alter in the remembering has yet a reality, known or not. » (R, 139) C'est pourtant dans cet effort de mémoire que s'affirme l'humanité des héros. Lorsque le père meurt, le fils murmure qu'il ne l'oubliera pas, ce que confirme l'avant-dernier paragraphe du

roman.

Enfin, la résistance aux forces de la désintégration s'affirme dans l'activité inconsciente des rêves. Ceux que fait le père sont comme la trace mentale fossile d'un réel antérieur. Mais il en va des rêves comme de la tentation d'inexistence. Ils sont des leurres dangereux dont il faut se méfier si l'on veut survivre :

He mistrusted all of that. He said the right dreams for a man in peril were dreams of peril and all else was the call of languor and of death [...] he was learning how to wake himself from just such siren worlds. Lying there in the dark with the uncanny taste of a peach from some phantom orchard fading in his mouth. He thought if he lived long enough the world at last would all be lost. Like the dying world the newly blind inhabit, all of it slowly fading from memory. (R, 17)

Et c'est cette même défiance qu'il apprend à son fils : « When your dreams are of some world that never was or some world that never will be and you are happy again then you will have given up. Do you understand? And you cant give up. I wont let you. » (R, 202)

On voit donc que c'est d'abord sur le plan physique et mental que s'organise la résistance. À la menace de l'anéantissement physique répondent des stratégies de conservation du corps et de l'esprit. Mais qu'en est-il de la morale, cette part de l'activité humaine que, depuis Aristote et Platon, la pensée occidentale a érigée en question philosophique.

Entre éthique chrétienne et existentialisme athée

L'expression « good guys » est l'une de celles qui reviennent le plus souvent dans le récit. L'enfant s'inquiète souvent de savoir s'il fait toujours partie du camp des « gentils » :

Are we still the good guys? he said.
Yes. We're still the good guys.
And we always will be.

François Gavillon

Yes. We always will be.
Okay. (R, 81)

L'expression peut paraître manichéenne, mais elle fonctionne dans le cadre de l'économie morale sur lequel repose le roman : il y a les « méchants », qui tuent pour manger, et les autres, les « gentils », au nombre desquels figurent les deux protagonistes. La deuxième expression qui finit de ranger les deux héros du « bon » côté est « carrying the fire », tout aussi fréquente que la première :

We wouldnt ever eat anybody, would we?
No. Of course not.
Even if we were starving?
We're starving now.
You said we werent.
I said we werent dying. I didnt say we werent starving.
But we wouldnt.
No. We wouldnt.
No matter what?
No matter what.
Because we're the good guys.
Yes.
And we're carrying the fire.
And we're carrying the fire. Yes.
Okay. (R, 136)

Que sommes-nous, lecteurs, censés faire de cette phraséologie, aussi vague qu'efficace ? Faut-il voir dans ce roman l'expression d'une morale ? Depuis la fin des années 1980 environ, une part de la critique littéraire s'intéresse à la question de la dimension éthique de l'art et de la littérature en particulier. Aux États-Unis, Martha Nussbaum s'est ainsi attachée à montrer comment des capacités humaines autres que la raison, telles les capacités d'émotion et d'empathie, intervenaient dans le processus d'interprétation des situations fictionnelles, et comment cette « compréhension du cœur »² pouvait être avantageusement mise en œuvre dans l'appréciation de situations non-fictionnelles. Dans *Poetic*

La résistance de l'humain dans *The Road* de Cormac McCarthy (2006)

Justice, Nussbaum s'interroge également sur la nature des expressions artistiques les plus propres à « dire quelque chose » à propos de notre vie, à apporter un éclairage qui aide à répondre à la question posée par Platon : « comment faut-il vivre ? » (autrement dit, qu'est-ce qu'une bonne vie ?). Pour Nussbaum, c'est le roman (mais pas n'importe quel type de roman) qui, du fait de son organisation compositionnelle et narrative, remplit le mieux cette fonction. Ces romans ménagent un espace de négociation inter-subjective entre les personnages que le lecteur investit et interroge avec sa raison mais aussi ses émotions. Le roman et le lecteur construisent conjointement un référentiel éthique. L'argumentaire de Nussbaum s'appuie électivement sur le roman de Charles Dickens, *Hard Times*, mais on peut interroger tout aussi valablement le fonctionnement éthique du roman de McCarthy. Dans *The Road*, c'est dès le début que sont posées les bases d'un référentiel éthique que la suite ne fait que développer. Les premières lignes du roman sont les suivantes :

When he woke in the woods in the dark and the cold of the night he'd reach out to touch the child sleeping beside him. Nights dark beyond darkness and the days more gray each one than what had gone before. Like the onset of some cold glaucoma dimming away the world. His hand rose and fell softly with each precious breath.
(R, 1)

Le schéma initial fait apparaître deux sujets (« he » et « the child »), deux actions (celle consistant à tendre la main vers le corps de l'enfant, et celle de la respiration), un opposant (résumé dans la combinaison « dark/cold/glaucoma »), une situation où ce qui est d'emblée « valorisé » est perçu de manière immédiate (et presque inconsciente) : la vie humaine est précieuse parce que menacée ; la vie d'un enfant est digne de l'inquiétude d'autrui. De cette prémisse éthique découleront (chez les deux héros, du moins) des comportements caractérisés par le respect du vivant, la charité, le sens de la responsabilité et du sacrifice.

Dans le roman, c'est principalement dans la figure de l'enfant

François Gavillon

que s'incarne la charité humaine. Plusieurs rencontres le long de la route seront l'occasion de mettre en évidence la commisération du fils. L'humanité du père se révèle surtout dans l'amour qu'il porte à son fils. Il se sacrifie pour son confort, lui donnant plus de nourriture, de chaleur, le rassurant et lui épargnant autant que faire se peut les spectacles les plus sordides. C'est la mission qui est la sienne : « My job is to take care of you. I was appointed to do that by God. I will kill anyone who touches you. Do you understand? » (R, 80) Quant au sacrifice ultime, il pourrait bien prendre une forme tragiquement ironique :

Can you do it? When the time comes? Can you? When the time comes there will be no time. Now is the time. Curse God and die. What if it doesnt fire? It has to fire. What if it doesnt fire? Could you crush that beloved skull with a rock? Is there such a being in you of which you know nothing? Can there be? Hold him in your arms. Just so. The soul is quick. Pull him toward you. Kiss him. Quickly. (R, 120)

L'humanité du père tient principalement dans la faiblesse qui est la sienne, mais contre laquelle il lutte, et qui fait sa force. Aucune autorité supérieure n'est là pour juger de ses manquements ou de ses mérites. Il n'est comptable de ses actions devant personne d'autre que lui-même : « Do you think that your fathers are watching? That they weigh you in their ledgerbook? Against what? There is no book and you fathers are dead in the ground. » (R, 209) C'est la raison pour laquelle on peut sans doute lire le dernier rêve que fait le père avant de mourir comme un indice de l'orientation éthique proposée par l'ensemble du roman : « In that cold corridor they had reached the point of no return which was measured from the first solely by the light they carried with them. » (R, 300) C'est une forme d'existentialisme qui est suggérée ici, où la morale ne tire pas ses devoirs de quelque commandement extérieur, mais des obligations qu'on s'est soi-même fixées. L'existentialisme peut être athée ou chrétien : athée chez Nietzsche, Heidegger ou Sartre, par exemple ; chrétien chez Jaspers, Péguy ou Bergson.³ Celui que l'on perçoit dans *The Road* oscille entre les deux. Dieu semble s'être retiré de cette terre

gâte, comme le suggèrent les inflexions bibliques du père : « On this road there are no godspoke men. They are gone and I am left and they have taken with them the world. » (R, 32) Pourtant, éprouver une rage impuissante, en vouloir à Dieu et le maudire, c'est encore croire en lui : « He raised his face to the paling day. Are you there? he whispered. Will I see you at the last? Have you a neck by which to throttle you? Have you a heart? Damn you eternally have you a soul? Oh God, he whispered. Oh God. » (R, 10) La liberté est une responsabilité que le dieu abscons de *The Road* laisse en partage à ses héros.

Messianisme post-apocalyptique

Qu'un être comme l'enfant existe encore dans le monde dévasté de *The Road* tient du miracle. À plusieurs reprises, il a semblé que cette figure d'enfant recelait quelque chose d'insolite, propre à surprendre le père et surtout le lecteur : « When he rose and turned to go back the tarp was lit from within where the boy had wakened. Sited there in the darkness the frail blue shape of it looked like the pitch of some last venture at the edge of the world. Something all but unaccountable. And so it was. » (R, 49) La même lumière réapparaît en fin de roman, qui fait dire au père (de manière assez cryptique) : « There is no prophet in the earth's long chronicle who's not honored today. Whatever form you spoke of you were right. » (R, 297) La focalisation est certes interne, mais le lexique mobilisé dans l'ensemble du récit réitère avec insistance cette vision subjective par laquelle le fils est assimilé à un dieu : « Golden chalice, good to house a god. » (R, 78)

Aux yeux du vieil homme que le père et le fils rencontrent, l'enfant apparaît comme le héraut improbable d'un paradis irréel :

When I saw that boy I thought I had died.
 You thought he was an angel?
 I didnt know what he was. I never thought to see a child again. I
 didnt know that would happen.
 What if I said that he's a god?
 The old man shook his head. I'm past all that now. Have been for

François Gavillon

years. Where men cant live gods fare no better. You'll see. It's better to be alone. So I hope that's not true what you said because to be on the road with the last god would be a terrible thing so I hope it's not true. Things will be better when everyone's gone. (R, 183)

Notons que le vieillard prétend s'appeler Ely, du même nom que le prophète biblique, qui dans le Livre des Rois défend le culte de Yawhé contre celui de Baal. Dans le Livre de Malachie, le retour d'Elijah, Elias ou Elie est annoncé « before the coming of the great and terrible day of the Lord », faisant de lui le héraut du Messie et de la fin du monde, l'*eschaton* de la bible hébraïque.

« If he is not the word of God God never spoke. » (R, 3), disait le père au début de l'histoire. C'est à peu près ce que répète la femme qui recueille l'enfant à la fin du récit : « She said that the breath of God was his breath yet though it pass from man to man through all of time. » (R, 306), comme si, dans l'intervalle, l'absence de Dieu n'avait été qu'une éclipse ou une illusion. Les convictions religieuses du personnage ne sont pas là pour emporter l'adhésion du lecteur, mais pour le plonger dans une histoire empreinte d'une spiritualité, qui s'incarne électivement dans le personnage de l'enfant, ce petit prince aux cheveux blonds (R, 161) :

You're not the one who has to worry about everything.
The boy said something but he couldnt understand him.
What? he said.
He looked up, his wet and grimy face. Yes I am, he said. I am the one. (R, 277)

Ces allusions obliques mais insistantes assimilent le personnage, sinon à un dieu, du moins à un messie ou un prophète annonçant l'avènement d'un avenir insondable, incompréhensible en tout cas pour le père qui voit son fils déjà irrémédiablement éloigné : « standing there in the road looking back at him from some unimaginable future, glowing in that waste like a tabernacle. » (R, 293) L'enfant tire de sa flûte des sons nouveaux : « A formless music for the age to come. » (R, 81) À mesure

La résistance de l'humain dans *The Road* de Cormac McCarthy (2006)

que la santé du père se dégrade, une distance entre les deux personnages se fait sentir :

Maybe he understood for the first time that to the boy he was himself an alien. A being from a planet that no longer existed. The tales of which were suspect. He could not construct for the child's pleasure the world he'd lost without constructing the loss as well and he thought perhaps the child had known this better than he. [...] [H]e could not enkindle in the heart of the child what was ashes in his own. (R, 163)

Maintenant que le père a rempli sa mission, qu'il a accompagné le fils jusqu'au bout de la route, c'est à l'enfant qu'il revient de reprendre le flambeau, à l'orée de cet outre-monde (« new world standards », R, 172) :

I want to be with you.
You cant.
Please.
You cant. You have to carry the fire.
I dont know how to.
Yes you do.
Is it real? The fire?
Yes it is.
Where is it? I dont know where it is.
Yes you do. It's inside you. It was always there. I can see it. (R, 298)

Si l'on a dit précédemment que l'écriture semblait comme désaisie, formellement désœuvrée, on s'aperçoit néanmoins que de nombreux passages lyriques (l'une des marques de fabrique de McCarthy) ponctuent le récit, illuminent assez miraculeusement le naturalisme noir et dépouillé de la fiction. C'est le cas en particulier des clauses, typiquement portées par un lexique raffiné, voire abstrus, une syntaxe ample et une puissance des images qui rappellent encore Faulkner. Regardant son fils : « The man thought he seemed some sad and solitary

François Gavillon

changeling child announcing the arrival of a traveling spectacle in shire and village who does not know that behind him the players have all been carried off by wolves. » (R, 81) Ainsi, en dépit de tout, le verbe demeure, comme un battement de cœur, faible, mais qui bat.

Une fable environnementale

Toute littérature apocalyptique est en un sens proleptique, qui regarde vers ce qui est sur le point d'advenir. Pourtant, une bonne part du récit est composé d'analepses (une dizaine) qui font contrepoint au récit de la désolation en faisant surgir des scènes du monde d'avant. Il n'est pas fortuit que le bref épilogue revienne lui aussi sur une vision d'un monde naturel enfui :

Once there were brook trout in the streams in the mountains. You could see them standing in the amber current where the white edges of their fins wimpled softly in the flow. They smelled of moss in your hand. Polished and muscular and torsional. On their backs were vermicular patterns that were maps of the world in its becoming. Maps and mazes. Of a thing which could not be put back. Not made right again. In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery. (R, 306-307)

Le souvenir de la nature pré-apocalyptique sur laquelle se conclut le récit est profondément élégiaque. Dans *The Road*, toute anamnèse est élégie. Cette thématisation finale du motif de la nature (les truites sont évoquées à trois reprises : pages 30, 42 et 307), ainsi que le climat général de l'œuvre font du roman une fable environnementale, une écodystopie élégiaque.⁴ C'est en effet dans la tension diégétique entre passé et futur, dans la tension générique entre fable d'anticipation et fable du présent que réside la force originale de l'œuvre. La fiction de McCarthy possède ainsi la vertu épistémologique qu'Aristote prête à l'art. Pour le philosophe, l'art littéraire du poète est plus philosophique et noble que la chronique de l'historien, « la différence » étant « que l'un

dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ».⁵

Or, cette « connaissance de l'écrivain » (pour reprendre le titre d'un récent ouvrage de Jacques Bouveresse) ou du moins celle que sa fiction propose, n'est pas sans avoir des implications éthiques. On discerne en effet dans *The Road* une fable qui a aussi quelque chose à dire sur la façon de conduire notre vie. Jimmie Killingsworth et Jacqueline Palmer soulignent que les récits de fin du monde doivent être considérés comme des « thérapies de choc » plutôt que comme des prophéties.⁶ *The Road* pourrait reprendre à son compte cette qualification. Le roman est moins prophétique que comminatoire. Il entend rendre l'apocalypse tangible pour mieux la tenir à distance. « The metaphor of apocalypse », dit encore Lawrence Buell, « is being used to anticipate and, if possible, forestall actual apocalypse. »⁷

L'apocalypse selon McCarthy a-t-elle une origine anthropique ? Nul ne peut l'assurer, le texte restant muet sur les causes de la catastrophe.⁸ Néanmoins, on a lieu de penser que, comme toute bonne littérature, celle de McCarthy est à la fois un produit des temps et un commentaire sur ces temps. Or, ceux-ci sont marqués par les signes d'une dégradation environnementale de plus en plus globale et par l'impact de plus en plus manifeste de l'activité humaine sur le sort de la planète. Que la littérature contemporaine se saisisse de ces signes n'est pas pour étonner. La force de cette dystopie humaine et environnementale est de susciter une réaction intellectuelle et émotionnelle de la part du lecteur qui, par l'effet d'un naturalisme implacable, voit surgir un univers insupportable.

Pour autant, la condition post-apocalyptique que le roman met en fiction n'est pas cause d'une génération post-humaine. Le paradigme humaniste traditionnel – où l'homme se distingue essentiellement de l'animal, de la machine (il n'y en a pas dans *The Road*), et de la nature (qu'il peut avoir dévasté) reste celui du roman : un paradigme essentialiste empreint d'une éthique qu'on peut dire chrétienne. Ce sont précisément les circonstances extrêmes dans lesquelles le récit se déroule qui permettent de dramatiser certains des réflexes de notre humanité et de mettre en lumière une éthique de la résistance.

François Gavillon

Simultanément, le roman ressuscite un monde qui apparaît d'autant plus beau qu'il a disparu : le nôtre. Un monde où les jours et les nuits existent, où le soleil réchauffe la terre, où les truites peuplent les rivières. C'est à l'articulation entre un présent-futur apocalyptique et un passé-présent (presque) mythique que le roman-fable opère – dans cette zone de « futur antérieur » où les temps de l'H/histoire se télescopent. Dans cette zone fictionnelle, deux personnages progressent, deux « pèlerins » à mi-chemin entre présent et futur, entre humanité résistante et post-humanité, héros et peut-être hérauts.

François Gavillon
Université de Bretagne occidentale
CEIMA / EA4249 HCTI

Bibliographie

ARISTOTE, *Poétique*, trad. par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lalot, Paris, Seuil, 1980.

BOVERESSE Jacques, *La connaissance de l'écrivain*, Marseille, Agone, 2008.

BUELL Frederick, *From Apocalypse to Way of Life: Environmental Crisis in the American Century*, New York, London, Routledge, 2003.

BUELL Lawrence, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, The Belknap Press, 1995.

CARSON Rachel, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 1962.

KILLINGSWORTH Jimmie M. et Jacqueline S. PALMER, « Millennial Ecology: The Apocalyptic Narrative from *Silent Spring* to *Global Warming* », in Carl G. HERNDL et BROWN Stuart C. (dir.), *Green Culture : Environmental Rhetoric in Contemporary America*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, 21-45.

MCCARTHY Cormac, *The Road*, New York, Random House, 2006.

La résistance de l'humain dans *The Road* de Cormac McCarthy (2006)

- McCarthy Cormac, *No Country For Old Men*, New York, Alfred A. Knopf, 2005.
- McCarthy Cormac, *All the Pretty Horses*, New York, Alfred A. Knopf, 1992.
- McKibben Bill, *The End of Nature*, New York, Doubleday, 1989.
- Mounier Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, Paris, Denoël, 1946.
- Nussbaum Martha, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 1995.
- Nussbaum Martha, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1990.
- Nussbaum Martha, « Perceptive equilibrium: Literary Theory and Ethical Theory », in Ralph Cohen (dir.), *The Future of Literary Theory*, Londres, Routledge, Chapman and Hall, 1989, 58-85.

notes

- ¹ Cormac McCarthy, *The Road*, New York, Random House, 2006. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention R.
- ² L'expression fait allusion au titre du recueil d'essais de Martha Nussbaum, *Love's Knowledge*, paru en 1990. La philosophe abordait déjà la question de la relation entre théorie littéraire, fiction et production de sens éthique dans l'article de Jimmie M. Killingsworth, Jacqueline S. Palmer, « Millennial Ecology : The Apocalyptic Narrative from *Silent Spring* to *Global Warming* », in Carl G. Herndl et Stuart C. Brown (dir.), *Green Culture : Environmental Rhetoric in Contemporary America*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, 21-45.
- ³ Pour une présentation des différents existentialismes, voir Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Paris, Denoël, 1946.
- ⁴ Dans *From Apocalypse to Way of Life : Environmental Crisis in the American Century* (New York et Londres, Routledge, 2003.), Frederick Buell dit de l'ouvrage célèbre de Bill McKibben, *The End of Nature* (New York, Doubleday, 1989), qu'il inaugurerait une modalité littéraire nouvelle (« postmortem literature ») qui procède de deux perceptions : « two key perceptions heightened by deepening environmental crisis: first, nature has been deeply and irreversibly wounded; and second, these wounds echo so painfully in the inner worlds of people that rage and irony are simply not adequate responses. » (Buell, *op. cit.*, 290). Ces réflexions valent également pour le

François Gavillon

roman de McCarthy, où la rage est certes présente, mais où interviennent d'autres émotions, chez les personnages comme chez le lecteur.

⁵ Aristote, *Poétique*, traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lalot, Paris, Seuil, 1980, 9.

⁶ Voir Killingsworth et Palmer, *op. cit.*

⁷ Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, The Belknap Press, 1995, 285.

⁸ Ce silence a pour mérite de prévenir les accusations de *doomsterism* facile. Killingsworth et Palmer rappellent les risques que le mode apocalyptique fait courir à la littérature environnementale : « the charges of inaccurate prediction and “wolf-crying” that have haunted environmentalists’ use of apocalyptic rhetoric, at times alienating sympathizers to the cause. » (*Ibid.*, 25)

Quatrième partie

Les traces de l'évolution.
Biologie et cybernétique

Elaine DESPRÉS

Entre proto- et post-humanité, quelle trace de l'humain ?

Le roman *Les Animaux dénaturés*, écrit par Vercors en 1952, s'ouvre sur cette phrase : « Tous nos malheurs proviennent de ce que les hommes ne savent pas ce qu'ils sont, et ne s'accordent pas sur ce qu'ils veulent être. »¹ Deux questions fondamentales que l'étude du post-humain permet de soulever à travers le spectre de l'hybridité et du dépassement des catégories. Selon Christopher Lloyd, dans « Men, Monkeys, Monsters and Evolution in Fiction from the *Fin-de-siècle* to the Present »,

all stories about apes or monstrous beings invite interpretation as being allegories about humans, or humans changing relationship to the natural order [...]. As John Glendening observes [...], the “universal acid” of Darwinism does not dissolve pre-existing binary distinctions (such as that between human and animal), but leaves them “as traces and sources of confusion.” In their attempt to come to terms with Darwin's disruption of a man-centered universe, novelists work with five oppositions: human/animal; modern/primitive; male/female; progress/degeneration; nature/culture. In the context of the monstrous, one could add two more: similarity/difference; self/other.²

Certaines de ces figures limites se trouvent aux deux extrémités évolutives qui forment la frontière de l'humain et du non-humain. Ainsi, explorant les débuts, des romans comme *2001 : A Space Odyssey* d'Arthur C. Clarke avec ses *man-apes* ou *Les Animaux dénaturés* avec ses tropis proposent une exploration de ce que l'on pourrait nommer le

Elaine Després

proto-humain. À l’opposé, le post-humain se présente parfois comme une dégénération, un retour vers une plus grande animalité et un plus grand primitivisme, c’est le cas dans *La planète des singes* de Pierre Boulle et dans *Hotthouse* de Brian Aldiss. Toutes ces figures de l’entre-deux, espèces intermédiaires ou chaînon manquant, comme tout autre personnage fictionnel, se construisent par un ensemble de signes. Or, contrairement à un personnage romanesque conventionnel, ces figures ne sont pas construites autour d’une biographie et d’un rôle social, mais d’un mélange hétérogène de traits morphologiques et comportementaux, de ruines et de mémoire inconsciente, qui apparaissent dans les récits comme des fonctions sémiotiques, comme des traces.

Selon Umberto Eco, dans *La production des signes*,

L’univers sémiotique n’est pas composé de “signes” mais de fonctions sémiotiques. [Ce qui] [...] permet l’élaboration d’une sémiotique qui n’est pas strictement référentielle (les expressions [...] renvoient en première instance aux unités culturelles, à savoir aux éléments du contenu élaboré par une culture données). [C]e modèle permet [...] de rendre compte des cas dans lesquels une fonction sémiotique est employée pour [...] se référer à des états d’un *monde possible* plutôt que du monde réel [...].³

Cette idée permet d’aborder la capacité de la fiction à réfléchir sur la définition de l’humain grâce à la sémiosis qu’elle met en scène : en représentant des hybrides qui exhibent des traces d’humanité, dont le décodage force le lecteur à questionner sa conception individuelle et culturelle de l’humain.

Pour Eco,

la trace [...] implique non seulement des paramètres tactiles ou spatiaux, mais encore des indications vectorielles. On interprète une trace en lisant aussi sa direction [...]. Considérée comme empreinte et vecteur, une trace ne donne pas lieu à la simple expression d’une unité de contenu (comme [...] un cheval), mais à tout un discours (“un cheval est passé par là il y a trois jours et il allait dans cette direction”); c’est pourquoi nous dirons qu’en général la trace est un texte.⁴

Entre proto- et post-humanité, quelle trace de l'humain ?

Mais le vecteur n'est pas obligatoirement indicateur de direction, il peut aussi désigner une progression. C'est dans ce sens que les traits morphologiques et comportementaux peuvent être interprétés comme des traces évolutives. Non seulement ils sont le résultat du processus d'expression des gènes ou de l'action culturelle, mais, en plus, cette expression s'inscrit dans un processus évolutif, donc vectoriel. Par exemple, un langage primitif n'a pas la même signification chez un proto-humain que chez un post-humain. Pour le premier, c'est la trace d'une émergence, et pour le second, celle d'une perte.

Selon Eco, un autre élément fondamental de la trace, ici partagé avec l'empreinte, est qu'il s'agit d'

un objet *hétéromatériel* [...], mais étroitement *motivé* par sa cause. Les empreintes sont codifiées par une convention, mais celle-ci est une *acquisition de l'expérience*, c'est-à-dire qu'une série d'actes référentiels et d'inférences, en fonction d'expériences encore incodifiées, [...], ont permis de mettre en corrélation *telle* expression avec *tel* contenu. Au fur et à mesure que la perception empirique associait tel événement à telle représentation, la corrélation, tout d'abord *induite* par inférence, a été *posée* en tant que règle.⁵

Ainsi, chez le proto- et le post-humain, il y a bel et bien hétéromatérialité puisque les traces prennent la forme de traits morphologiques et comportementaux, alors que l'agent est le gène et la culture. La corrélation entre trace et agent a été induite, puis codifiée par différentes disciplines scientifiques, au premier plan la génétique et l'anthropologie, mais aussi la biologie évolutive, le judiciaire, etc. Si le rapport entre contenu et expression était univoque, on pourrait parler de *symptômes* d'humanité, mais puisque la définition de l'homme demeure instable et culturellement motivée, et donc que ce rapport contenu/expression est équivoque, il s'agit plus précisément d'une *trace*.

Pour Carlo Ginzburg, dans *Mythes emblèmes traces*, « Si la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer. Cette idée, qui constitue le noyau du paradigme indiciaire ou sémiotique, a fait son chemin dans les domaines les plus variés de

Elaine Després

la connaissance. »⁶ Il explique d'ailleurs en quoi toutes ces nouvelles disciplines qui émergent au XIX^e siècle sont indiciaries par nécessité :

en 1880, Thomas Huxley, dans son cycle de conférences destinées à diffuser les découvertes de Darwin, définit comme "méthode de Zadig" le procédé qui réunissait l'histoire, l'archéologie, la géologie, l'astronomie physique et la paléontologie : c'est-à-dire la capacité de faire des prophéties rétrospectives. Des disciplines comme celles-ci, profondément imprégnées de diachronie, ne pouvaient pas ne pas s'adresser au paradigme indiciaire [...] et écarter le paradigme galiléen. Quand on ne peut pas reproduire les causes, il ne reste plus qu'à les inférer à partir des effets.⁷

C'est précisément le processus sémiotique qu'implique une étude de l'humain à travers les traces qu'il laisse dans les récits de la proto- et de la post-humanité.

Mais ces traces sont-elles à chercher dans les traits les plus caractéristiques de l'espèce, comme l'intelligence, l'abstraction, le pouce opposable ou la bipédie ? Ou plutôt dans les détails, suivant l'approche morellienne citée par Ginzburg et utilisée par Sherlock Holmes. Si la forme de l'oreille permet d'identifier l'individu, certains détails en apparence insignifiants, autrement dit non motivés sur le plan de l'évolution, permettraient-ils d'identifier l'espèce humaine ? Ginzburg propose « une méthode d'interprétation basée sur les écarts, sur les faits marginaux, considérés comme révélateurs. Ainsi, des détails habituellement considérés comme sans importance [...] fournissaient la clé pour accéder aux produits les plus élevés de l'esprit humain. »⁸ Selon lui, « des traces même infinitésimales permettent de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement. Des traces : plus précisément, des symptômes (dans le cas de Freud), des indices (dans le cas de [...] Holmes), des signes picturaux (dans le cas de Morelli). »⁹

Le meilleur exemple de cette tension entre les traits les plus évidents comme pouvant être trompeur et les détails les plus subtils se révéler d'une grande importance est dans *La Planète des singes*. L'explorateur humain et terrien nommé Ulysse finit par identifier

la conscience comme définissant l'homme. Or, dans le récit, il doit distinguer l'animal de l'homme alors que les indices morphologiques sont trompeurs. L'observation des comportements contribue à l'identification, mais au final, c'est un lueur dans l'œil, absente chez les humains de Soror et présente chez les singes qui le décide. Lorsqu'il rencontre pour la première fois un singe, il remarque : « le caractère *humain* de son expression. C'était bien là le motif essentiel de mon étonnement : dans la prunelle de cet animal brillait l'étincelle spirituelle que j'avais vainement cherchées chez les hommes de Soror. »¹⁰ Alors que quelques pages plus tôt, il disait justement, au moment de croiser pour la première fois une femme humaine : « Je sentais seulement une différence essentielle avec les individus de notre espèce. Elle ne tenait pas à la couleur des yeux [...], [mais] dans leur émanation : une sorte de vide, une absence d'expression [...]. » (*PS*, 25) Puis, « C'était bien cela la signification de ce regard qui m'avait troublé chez Nova et que je retrouvais chez tous les autres : le manque de réflexion consciente; l'absence d'âme. » (*PS*, 31) Dans *2001*, ce même regard marque le début du processus d'homínisation : « As he looked out upon the hostile world of the Pleistocene, there was already something in his gaze beyond the capacity of any ape. In those dark, deep-set eyes was a dawning awareness – the first intimations of an intelligence [...]. »¹¹ Et on pourrait faire le même exercice avec le rire. Par exemple, dans *Les Animaux dénaturés*, Templemore explique, à propos des tropis, que « Leur visage, si proche qu'il soit encore de celui de l'orang-outang, est beaucoup plus expressif. D'abord, ils savent rire, et si le rire est le propre de l'homme, alors ils sont humains comme vous et moi. » (*AD*, 101) Puis, dans *La Planète des singes*, le rire est un autre des premiers signes qui intrigué Ulysse : « je fus frappé par un caractère paradoxal de la physionomie de cette fille : son sérieux. Elle était là, prenant un plaisir évident à ces amusements qu'elle inspirait, et jamais un sourire n'avait éclairé son visage. Cela me causait depuis un moment un malaise confus [...]. » (*PS*, 27-28) Il fait ensuite une expérience, affichant devant Nova un grand sourire et elle réagit violemment : terrifiée, elle sort immédiatement de l'eau. Qu'est-ce que le rire a de si particulier

Elaine Després

qu'il serait spécifiquement humain ? Plusieurs animaux émettent des sons qui s'apparentent au rire et plusieurs jouent et y éprouvent un plaisir évident. Mais le rire en soi, en fait plus largement le sens de l'humour pourrait-on dire, implique la compréhension d'un sens caché ou le détournement d'un résultat attendu. Autrement dit, le sens de l'humour implique forcément la capacité d'abstraction. Le rire serait ainsi une trace de cette capacité.

Proto-humains

Chez le proto-humain, les traces de l'homme sont des potentialités, les promesses d'une espèce à venir. Leur interprétation provient d'un effet de lecture anthropocentrique et postérieur : le lecteur et le narrateur ne sont en mesure de détecter chez les proto-humains les signes d'une future humanité que parce qu'ils sont eux-mêmes humains. Par exemple, dans *2001*, le narrateur peut ainsi anticiper : « The forehead was low, and there were ridges over the eye sockets, yet he unmistakably held in his genes the promise of humanity. » (*SO*, 4)

La première partie de *2001*, intitulée « Primeval Night » (dans le film de Kubrick, le segment correspondant est plutôt précédé de l'intertitre « The Dawn of Man »), se déroule dans une petite communauté de *man-apes* qui peinent à survivre, sans cesse attaqués par un cougar et un autre groupe de *man-apes* et affaiblis par une famine permanente. La vie du groupe est bouleversée par l'apparition d'un monolithe transparent qui les étudie, puis prend contrôle de leur esprit afin de leur apprendre à fabriquer des outils, qui rapidement leur servent à chasser, à apprêter leur aliments, à se défendre contre leurs ennemis. Le monolithe disparaît comme il est apparu, après avoir semer la graine de l'intelligence.

Le cas des *Animaux dénaturés* est un peu différent puisqu'il ne se déroule pas à l'aube de l'humanité, mais dans le monde moderne, en particulier en Papouasie Nouvelle-Guinée et dans l'Angleterre du milieu du XX^e siècle. Il ne s'agit pas d'observer les premières traces d'humanité, mais plutôt une espèce cousine qui présente de nombreux traits de nos ancêtres et dont la classification pose problème. Il s'agit

d'un conte philosophique construit comme un roman policier, débutant alors que Douglas Templemore, journaliste britannique, vient de tuer son enfant naissant et exige d'être accusé de son meurtre. Mais le médecin légiste et le policier sont surpris de découvrir que l'enfant n'est pas complètement humain et présente une nette apparence simiesque. Templemore leur explique qu'il s'agit d'un hybride homme-tropi. Les « traces » d'humanité de la victime sont donc amenées à être interprétées comme des preuves en cour de justice. Il espère que son procès permettra de déterminer légalement la nature humaine des tropis. Ces tropis, ou *Paranthropus erectus*, ont été découverts par Templemore et un groupe d'anthropologues dans la jungle, et présentent un ensemble de caractéristiques qui en font le chaînon manquant vivant entre l'homme et ses plus proches cousins primates. Le premier réflexe du policier chargé de l'affaire est donc de demander à Templemore : les tropis sont-ils des hommes ? Sa réponse n'aide en rien la perplexité de l'enquêteur : « – Les opinions sont partagées. – Partagées ! Sur quoi, partagées ? Quelles opinions ? – Celles des principaux anthropologues, sur l'espèce à laquelle appartient le *Paranthropus*. C'est une espèce intermédiaire : homme ou singe ? Ils ressemblent aux deux. [...] En attendant, cet enfant est mon fils, devant Dieu et devant la loi. » (AD, 18) Ainsi, Templemore, en forçant l'Angleterre à se questionner sur la nature exacte des tropis, soulève la question de la définition de l'homme, mais surtout met de l'avant l'exclusivité et la subjectivité d'une telle catégorie, qui peut éveiller de vieux réflexes coloniaux comparatistes. Par exemple, il est mentionné à plusieurs reprises l'échelle hiérarchique qui sépare le chimpanzé des hommes blancs, ne faisant aucune distinction véritable entre un singe et plusieurs tribus humaines africaines (il ne faut pas oublier qu'il y a eu des humains en exhibition jusqu'en 1931 au zoo de Paris). La question de définir l'homme par rapport aux tropis ne fait donc qu'éveiller la vieille question de la hiérarchie raciale à l'intérieur même de l'espèce humaine et ouvre la porte à des dérives dangereuses. Or, cette définition, selon Templemore, prise pour acquise mais jamais explicitée, fonde pourtant la morale. Pour lui, il faut impérativement déterminer :

Elaine Després

ce signe que doivent montrer les tropis pour que nous les admettions parmi nous [...]. Est-ce que [...] tous nos gestes humains [...] ne se trouveraient pas fondés du même coup sur un pareil signe ? Une bonne fois fondés non plus sur les sables mouvants des intentions, comme vous dites, sur les fantômes insaisissables du bien et du mal, mais sur l'immuable granit de ce que nous *sommes*... (AD, 198)

Nommer l'hybridité

La découverte de ces êtres mi-hommes mi-singes provoquent d'ailleurs un important malaise parmi le groupe qu'accompagne Templemore, un malaise qui relève d'abord et avant tout d'un problème de dénomination. Tout comme dans les romans de savant fou, *Frankenstein* aux premières loges, le fait de nommer des créatures hybrides est toujours problématique, puisqu'il s'agit de fixer une identité pourtant instable. En particulier, le père Dilighan, alter ego de Teilhard de Chardin, « parle d'eux toujours par périphrases, n'osant visiblement dire ni "singes", ni "hommes", ni "tropis" », alors que le narrateur a « adopté "tropis", comme les autres. C'est plus facile. Mais il est bien entendu dans mon esprit que c'est "en attendant". Il faudra bien que l'on décide un jour si ce sont des singes ou des hommes. » (AD, 82) Toutefois, le problème ne se pose pas pour les anthropologues qui ont l'habitude des incertitudes et des instabilités taxonomiques. En science, les espèces changent constamment de taxons sur la base de nouvelles découvertes ce qui a pour résultat la coexistence d'une énorme quantité de synonymes.

Dans *La planète des singes*, Ulysse fait également face à un problème sémantique : le sens qu'il donne aux mots « singe » et « humain » s'inverse sur Soror, sur le plan de l'évolution et de la conscience : « Il y eut bien au début, quelques difficultés d'interprétation, les mots "singes" et "homme" n'évoquant pas pour nous les mêmes créatures [...]. Chaque fois qu'elle prononçait : singe, je traduisais : être supérieur; sommet de l'évolution. Quand elle parlait des hommes, je savais qu'il était question de créatures bestiales, douées [...] d'un psychisme embryonnaire et dépourvues de conscience. » (PS, 87-88) Par contre,

Pierre Boule invente un taxon pour désigner ces singes civilisés : *Simius sapiens*. Autrement dit, le singe sage.

De nombreux théoriciens de la post-humanité ont recours à la nomenclature binominale instaurée par Carl von Linné pour désigner les post-humains, les replaçant ainsi dans le paradigme de l'histoire naturelle. Après *Homo œconomicus* (V. Pareto, 1906), *Homo faber* (H. Bergson, 1907) ou *Homo ludens* (J. Huizinga, 1938), apparaissent *Robo sapiens* (P. Menzel et F. D'Aluisio, 2001) et *Soma sapiens* (A. Robitaille, 2007), espèces posthumaines issues respectivement de la cybernétique et de la pharmaceutique. Et ce n'est pas un hasard si l'on utilise d'abord le substantif latin « Homo » qui désigne le genre en lui accolant un qualificatif (nom de l'espèce) pour catégoriser et théoriser l'Homme moderne dans ces différentes occurrences et composantes. Mais l'abandon du *Homo* au profit du *sapiens* pour décrire la post-humanité est encore plus révélateur. Peut-être que les oppositions hommes/animaux seront à abandonner, mais l'usage de la raison et l'acquisition de savoir demeurent un centre identitaire immuable.

Dans *2001*, le narrateur règle cette question en nommant ses créatures *man-apes*, contournant le problème de déterminer le moment où ils ont cessés d'être des *apes* et où ils seront des *men*, puisque c'est précisément la transition qui importe, transition qui permet au narrateur et au monolithe d'activer le potentiel humain des créatures. Le premier *nomme* ce passage, alors que le second en est le moteur, ou plus précisément le catalyseur.

De la pensée abstraite aux outils

La première trace de ce changement est l'émergence de la pensée abstraite et de la déduction devant le spectacle inattendu du monolithe : « After several minutes of intense thought, he arrived at a brilliant explanation. It was a rock, of course, and it must have grown during the night. [...] This really superb piece of abstract thinking led Moon-Watcher, after only three or four minutes, to a deduction which he immediatly put to the test. » (*SO*, 10) Cet esprit d'abstraction naissant

Elaine Després

sera à la base d'un long processus évolutif, entre autre l'émergence de l'imagination et donc de la projection dans l'avenir. L'autre qualité naissante qui fondera ensuite une évolution plus concrète est la capacité à l'insatisfaction : « Moon-Watcher felt the first faint twinges of a new and potent emotion. It was a vague and diffuse sense of envy – of dissatisfaction with his life. He had no idea of its cause, still less of its cure; but discontent had come into his soul, and he had taken one small step toward humanity. » (SO, 16-17) Si Moon-Watcher ne sait comment guérir cette insatisfaction, la réponse du monolithe est univoque : l'invention de l'outil.

En fait, l'intervention du monolithe finit par n'être que cela : donner aux *man-apes* la capacité de fabriquer des outils : « The tools they had been programmed to use were simple enough, yet they could change this world and make the man-apes its masters. » (SO, 20) Or, les outils ne font pas que donner à l'homme le moyen de la domination de son environnement, leur émergence va également modeler l'apparence physique de leurs inventeurs et utilisateurs : « The toolmakers had been remade by their own tools. For in using clubs and flints, their hands had developed a dexterity found nowhere else in the animal kingdom, permitting them to make still better tools, which in turn had developed their limbs and brains yet further. It was an accelerating, cumulative process; and at its end was Man. » (SO, 30) Cet homme façonné par ses propres outils s'inscrit dans le paradigme post-humain, en particulier dans l'idée du cyborg et de l'exodarwinisme, mais brouille encore davantage la frontière entre humain et post-humain. Nombre de récits de la post-humanité se questionnent sur la forme que la technologie imposera au corps.

Dans *Les animaux dénaturés*, l'outil est abordé d'un point de vue paléanthropologique : sa présence autour des ossements servant souvent d'argument en faveur de l'hypothèse humaine. L'outil devient alors à la fois trace d'intelligence sur le plan comportemental et trace archéologique. Vercors souligne que ces traces sont plus équivoques que certains voudraient le laisser croire et que les interprétations varient. Par exemple,

Entre proto- et post-humanité, quelle trace de l'humain ?

autour des restes du Sinanthrope [...], on avait trouvé aussi des pierres taillées et des traces de feu. Sur quoi s'était ouverte une grande dispute. C'est la preuve, disaient les uns, que le singe à ce degré d'intelligence était déjà capable d'inventer le feu et de fabriquer des outils. Mais non, rétorquaient les autres, c'est seulement la preuve que, contrairement à tout ce qu'on croit, des hommes vivaient déjà à cette époque, qui tuèrent le Sinanthrope avec ces pierres et le rôtirent avec ce feu. (*AD*, 79)

Ces traces forment donc, suivant Eco, une véritable fonction sémiotique complexe productrice d'un texte interprétable en fonction de codes culturels. Devant ces traces, les interprétants reconstituent donc deux récits potentiels qui ne pourront être confirmés ou infirmés qu'avec l'amélioration du code ou la découverte de nouvelles traces. De la même façon, lorsqu'un fragment de crâne est découvert par le géologue du groupe dans une grotte très ancienne, il le croit très ancien. Or, les paléontologues constatent immédiatement qu'il s'agit d'un os contemporain, ce qui les mène à en chercher l'origine, supposée vivante. L'interprétation d'une trace dépend donc beaucoup de la compétence sémiotique de l'interprétant, sa connaissance du code.

Reconnaître l'humain : une compétence sémiotique ?

Mais si l'interprétation de la présence d'artéfact ou d'un ossement nécessite clairement une excellente connaissance de l'anthropologie, qu'en est-il pour les traits morphologiques et comportementaux ? La reconnaissance de traits humains est-elle instinctive ou culturel et codifié ? Templemore, journaliste sans connaissance scientifique particulière, décrit ainsi les tropis pour la première fois : « Pourtant ce sont des singes. Je n'y connais pas grand-chose, mais il suffit de les regarder. Ils ont des bras démesurés, et bien qu'ils se tiennent généralement droits, il leur arrive [...] de s'appuyer encore sur le dos des doigts, à la façon des chimpanzés. Leur corps est couvert de poils [...]; le visage est terrible. Car il est nu, comme celui des humains. Mais presque aussi écrasé que celui des singes. » (*AD*, 80-81) Templemore

Elaine Després

admet qu'il n'y connaît pas grand-chose, mais qu'il suffit de les regarder et procède par l'étude des similitudes qu'il constate à partir de ses connaissances encyclopédiques propres. Cette réflexion pose la question de la compétence humaine à reconnaître un autre humain qui serait à la fois universelle et instinctive, mais qui serait également soumis à un savoir culturel. Tous les humains sont-ils ontologiquement compétent pour reconnaître un autre humain ? Plus loin dans le texte, le trouble est encore plus grand lorsqu'un des anthropologues s'aventure dans la distinction hiérarchique entre les espèces de primates, incluant les hommes :

entre un citoyen britannique et un... euh... et le négrito le plus sauvage, la distance biologique est tellement moindre qu'entre un négrito et le chimpanzé, que cela permettrait à votre berger goitreux de... de distinguer *grosso modo* un singe d'un être humain aussi bien qu'un anthropologue. Mais inversement [...], il s'ensuit qu'un anthropologue, de son côté, ne mettrait pas à les distinguer beaucoup plus de pénétration. Pourquoi se contentait-il de cette connaissance simpliste ? (*AD*, 125-126)

Cette question est particulièrement délicate au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et de la fin de la période coloniale, alors que certains anthropologues s'étaient commis à justifier les délires racistes nazis par une hiérarchisation continue des primates et des races humaines, prouvant qu'un savoir, pourtant à prétention scientifique, est loin d'être neutre et définitif.

La curiosité métaphysique

Plus loin dans le roman, alors qu'anthropologues et zoologues cherchent en vain un trait qui serait spécifiquement et uniquement humain devant un juge de plus en plus perplexe, c'est la femme du juge qui suggère une réponse : elle se demande s'il existe des hommes sans gris-gris, faisant remarquer que même le plus « civilisé » des hommes, même un juge britannique par exemple, porte avec fierté une forme de

gri-gri : sa perruque et sa toge. Ainsi, le juge questionne le zoologue : « N'est-ce pas une aptitude, une inclination propres [*sic*] à l'homme et à l'homme seul : celle de se poser des questions [...] ? – La curiosité existe aussi chez l'animal. [...] – Mais ils ne portent pas de gris-gris, dit Sir Arthur. [...] – C'est vrai, convint Sir Peter. L'esprit métaphysique est propre à l'homme, l'animal ne le connaît pas. » (*AD*, 244) C'est donc sur cette base que la cour et le parlement choisissent de définir l'homme : celui chez qui des traces de questionnement métaphysique pourra être observé sera admis dans la communauté humaine. Pour être plus précis, le texte de la loi dit que : « *Art. I.* – L'homme se distingue de l'animal par son esprit religieux » et que « *Art. II.* – Les principaux signes d'esprit religieux sont, dans l'ordre décroissant : la foi en Dieu, la Science, l'Art et toutes leurs manifestations; les religions ou philosophies diverses, et toutes leurs manifestations; le fétichisme, les totems et tabous, la magie, la sorcellerie et toutes leurs manifestations; le cannibalisme rituel et ses manifestations. » (*AD*, 330) Évidemment, la hiérarchisation des critères finit par être aussi subjective et dangereuse que la hiérarchisation des races et des espèces pouvait l'être. Elle introduit une subjectivité telle que la question de la définition est plus équivoque que jamais, ce que souligne la décision de considérer les Tropis comme des hommes sur la base qu'ils fument légèrement leur viande avant de la manger, sous-entendant une croyance en la purification par le feu. On peut aussi ajouter qu'ils ont des pratiques funéraires très minimales : « Nous avons découvert une vraie nécropole, grossière et primitive certes, mais dont le caractère funéraire est certain. » (*AD*, 80) Considérer ces traits comportementaux et en induire les causes revient littéralement à reconstruire le texte produit par cette fonction sémiotique à partir d'un code culturel précis, ici le droit britannique, mais il ne faut pas perdre de vue que ce texte, cette explication, n'en est qu'une parmi d'autres.

Dans *2001*, le critère métaphysique joue également un rôle central. Au tout début, le narrateur met l'accent sur l'absence de rites mortuaires chez les *man-apes* lorsque Moon-Watcher est confronté à la mort de son père et doit se débarrasser du corps : « he must get rid of the Old One, but this was a problem that demanded little thought. There had been

Elaine Després

many deaths this season, one of them in his own cave; he had only to put the corpse where he had left the new baby at the last quarter of the moon, and the hyenas would do the rest. » (SO, 5) Ainsi, les *man-apes* n'ont pas encore acquis la curiosité métaphysique qui prend une place si importante dans *Les animaux dénaturés*. L'absence de rite funéraire souligne que ces êtres ne se sont pas encore posés de question sur l'essence de l'individu, la vie après la mort, etc. Mais il est également souligné l'omniprésence de la mort, sa récurrence. Or, le changement le plus important introduit chez les *man-apes* avec l'apparition du monolithe est la possibilité de vivre plus vieux, plus en sécurité et plus paisiblement grâce à l'utilisation d'outils pour se défendre et pour chasser. On peut donc en déduire que ce sont les changements de conditions et d'espérance de vie qui bouleverseront leur rapport à la mort. Le narrateur médiatise d'ailleurs notre façon d'interpréter le potentiel des *man-apes* grâce à ses nombreuses remarques sur ce qu'ils ne sont pas et pourraient donc devenir. Par exemple, ils n'ont aucune conscience des liens familiaux qui les unissent : « He did not know that the Old One was his father, for such a relationship was utterly beyond his understanding. » (SO, 3-4) Le narrateur attire d'ailleurs notre attention sur plusieurs autres aspects non-humains des *man-apes* : leur incapacité à éprouver de l'empathie, leur incapacité à la pensée abstraite, à se projeter dans l'avenir, etc. Ces éléments sont les négatifs de traces d'humanité. En focalisant sa narration sur des caractéristiques que ses personnages *n'ont pas*, le narrateur énonce un potentiel, il dessine les contours d'une humanité que ces êtres intermédiaires, les *man-apes*, finiront par épouser. À d'autres moments, c'est l'entre-deux qui est mis de l'avant : dans la même phrase on peut avoir des traces d'animalité *et* d'humanité : « Once outside, he threw the body over his shoulder and stood upright – the only animal in all this world able to do so. » (SO, 4)

Malgré leur absence de rites funéraires, les *man-apes* manifestent tout de même un début de curiosité métaphysique qui prend la forme d'une fascination pour la Lune : « Of all the creatures who had yet walked on Earth, the man-apes were the first to look steadfastly at

the Moon. [...] Moon-Watcher would sometimes reach out and try to touch that ghostly face rising above the hills. He had never succeeded, and now he was old enough to understand why. For first, of course, he must find a high enough tree to climb. » (*SO*, 7) Puis, la fascination qu'exerce sur eux l'apparition du monolithe signifie également le début d'une curiosité plus profonde, qui va au-delà de la survie immédiate. Dans la première partie, les *man-apes* sont encore loin de développer un intérêt métaphysique plus profond, mais l'ensemble du roman explore cet aspect de l'humanité, en particulier la renaissance de David Bowman en cet enfant du cosmos qui clôt le récit, véritable naissance d'une post-humanité.

Le post-humain

À l'opposée du proto-humain, la trace de l'humain dans les figures post-humaines correspond à ce qui va survivre, perdurer de l'humain dans sa forme future, soit par choix ou sous forme d'atavismes, de *traces*. Si la figure post-humaine s'inscrit dans le paradigme du progrès, alors la trace de l'humain correspondra à son animalité, à ses croyances, à ses capacités émotionnelles, mais dans *Hothouse* et *La planète des singes*, les post-humains appartiennent plutôt au paradigme de la régression. Dans ce cas, la trace de l'humain prend la forme de celles qu'on pourrait attendre d'une civilisation perdue ou d'une espèce disparue. Les traces sont éparées, discontinues et incomplètes, impossibles à décoder pour les post-humains, mais interprétables par le lecteur grâce aux clés fournies par le narrateur. En fait, ces traces finissent par être des stratégies narratives pour fournir le savoir encyclopédique nécessaire à la compréhension d'un texte qui serait autrement opaque.

Les ruines

Dans *Hothouse*, qui se déroule environ un million d'années dans le futur, sur une Terre désormais dominée par les plantes, les personnages post-humains, dans leur voyage homérique, découvrent des ruines, et,

Elaine Després

parmi elles, un artefact sur lequel ils observent « a series of separate marks arranged to form a pattern : “OWRINGHEE.” “That is writing [...] a sign of man when he had power in the world [...]. We are on his tracks.” »¹² Cette écriture est donc un signe de l’ancienne puissance humaine, mais dans un monde de survie dominé par les végétaux, l’écriture est sans doute la plus superflue des traces. D’ailleurs, ils ne trouveront jamais de texte écrit qui porterait un sens profond, l’indication d’une sagesse humaine ou même de son esprit créatif. En fait, cet artefact sur lequel apparaît un mot écrit n’est qu’une borne publicitaire qui vole et crie des slogans électoraux pré-enregistrés : « When it had gained sufficient altitude, it spoke. “Make the world safe for democracy !” it cried. Its voice was not loud but piercing. [...] “Who rigged the disastrous dock strike of ’31 ?” Beauty demanded rhetorically. “The same men who would put a ring through your noses today. Think for yourselves, friends, and vote for SRH – vote for freedom ! ” » (*H*, chap. 18, 38-39) Elle indique donc une société industrialisée, une maîtrise du langage et des traces d’une organisation sociale complexe.

Dans *La planète des singes*, une ville entière en ruine est découverte sur Soror. Cornélius explique à Ulysse que « des archéologues ont découvert [...] des ruines extrêmement curieuses [...]. C’est un orang-outan qui dirige les fouilles et on ne peut guère compter sur lui pour interpréter correctement ces vestiges. Il y a une énigme qui me passionne et qui peut apporter des éléments décisifs [...]. » (*PS*, 134) Pour le scientifique simien, ces ruines, vieilles de 10 000 ans, « détiennent un secret prodigieux » et « constitue[nt] un document unique. » (*PS*, 139) Le fait que ces ruines soient trop semblables aux cités simiennes actuelles est très révélateur : il est la trace d’une longue stagnation et d’une origine lointaine.

L’artefact le plus important découvert dans ces ruines est une poupée, qui se révèle une trace d’humanité basée sur une analogie de forme, la forme humaine (et même la parole), mais suggère également un trait culturel : l’éducation des enfants par imitation, ceux-ci

tendant à reproduire par le traitement de leur jouet la dichotomie homme-animal : « C'est une poupée *humaine*, qui représente une fille, une fille de chez nous. [...] [L]es jouets des petits singes figurant des animaux [...] ne sont pas *habillés* [...] comme des êtres raisonnables. [...] Et ce n'est pas tout. Ce jouet présente une autre bizarrerie [...]. La poupée *parle*. » (*PS*, 141) Cette poupée joue ainsi un rôle similaire à celui de la borne publicitaire dans *Hotbouse*, un artéfact humain qui, par analogie, prouve sa lointaine maîtrise du langage.

Le langage

Cette question du langage est assez intéressante dans *La planète des singes*, puisqu'elle apparaît comme preuve d'intelligence et comme barrière culturelle. Alors que dans *Hotbouse*, l'utilisation d'un langage minimal est considérée comme une preuve d'humanité, distinguant les humains arboricoles au centre du récit des autres post-humains qu'ils rencontrent (« They're not human ! They cannot speak. », *H*, chap. 23, 34/40), les humains animaux qui vivent sur Soror n'utilisent aucun autre langage que des cris, exactement comme les singes sur Terre. Sur Soror, afin de se distinguer des autres humains et être admis comme être raisonnable, Ulysse tente rapidement de parler aux gorilles chasseurs : « quand mon tour vint, je voulus attirer l'attention sur moi en parlant. Mais à peine avais-je ouvert la bouche qu'un des exécutants [...] m'appliqua avec brutalité son énorme gant sur la face. » (*PS*, 49) Ainsi, bâillonné, puis sous le choc de la capture, il échoue à se distinguer. Il tentera plus tard, alors qu'il est en captivité, de communiquer avec ses gardes, mais, contrairement aux versions filmiques, les singes du roman ne parlent ni français ni anglais, mais bien le simien. Il finit donc par prouver son intelligence grâce au langage mathématique, illustrant au profit d'une des scientifiques chimpanzés le théorème de Pythagore, puis les coniques. À partir de ce moment, la scientifique entreprend de lui apprendre le langage simien, qu'il maîtrise très rapidement, suffisamment pour faire un grand discours devant l'académie des sciences et se retrouve *de facto* admis parmi les êtres raisonnables. Au-

Elaine Després

delà de toutes les autres traces possibles, c'est donc le langage qui ultimement est ici le caractère minimal. Et ce n'est pas sans raison : dans tous les romans, le langage est nécessaire à l'émergence d'une conscience historique et à la transmission mémorielle.

Dans *2001*, le narrateur explique que l'homme ne peut exister sans le langage, qui est essentiel à la construction d'une mémoire, d'une conscience historique, et donc à la capacité de transmission de savoirs acquis. Il s'agit essentiellement du début de la culture. Alors qu'au début « Moon-Watcher had no real remembrance of the past » (*SO*, 5), à la fin du chapitre « they had invented the most essential tool of all, [...] They had learned to speak, and so had won their first great victory over Time. Now the knowledge of one generation could be handed on to the next, so that each age could profit from those that had gone before. Unlike the animals, who knew only the present, Man had acquired a past; and he was beginning to grope toward a future. » (*SO*, 30)

La mémoire atavique

Dans les romans sur le post-humain, l'humanité apparaît d'ailleurs sous la forme d'un souvenir, en fait plus précisément d'une mémoire inconsciente de l'espèce à laquelle on ne peut accéder que par une intervention extérieure. Dans *La planète des singes*, il s'agit d'impulsion électrique, alors que dans *Hothouse*, c'est par l'intervention d'un parasite. Dans les deux cas, l'humanité, au sens d'espèce biologique, a régressé et perdu le fil de son histoire, sa capacité à conserver la mémoire nécessaire au maintien d'une identité proprement humaine. Cette histoire apparaît donc sous forme de trace mémorielle impossible à interpréter pour les êtres eux-mêmes. Dans *Hothouse*, les humains arboricoles, très similaires aux Eloi de H.G. Wells, n'ont aucune conscience de l'histoire, ni même de l'existence de la civilisation humaine. Seule une espèce de poisson intelligent nomade maintient le très fragile fil de l'histoire grâce à la culture orale, aux légendes millénaires : « The history of the lands through which we travel can never be pieced together, for the beings that lived here have vanished leaving no records but their

unwanted bones. Yet there are legends. » (*H*, chap. 25, 9-12/38) Mais au-delà de ces légendes vagues et décontextualisées, lorsque qu'une des créatures posthumaine est parasitée par un champignon intelligent, il apparaît que cette mémoire est intacte, enfoui dans l'inconscient, « stored in their own limbos of unconscious memory » (*H*, chap. 14, 3/26), comme des traces « inherited from the far past and buried so that [they] cannot reach them. » (*H*, chap. 14, 14/19) Évidemment, ces traces mémorielles ne sont pas une historiographie, elles prennent la forme de fragments épars, d'images, de signes divers devant être interprétés et replacés dans leur progression (puisque la trace est un vecteur). Le parasite du cerveau post-humain explique son processus d'interprétation de ces traces : « Many of its signs, obnubilated by countless generations, were misleading. The morel worked down to records of the days before the sun had begun to radiate extra energy, to the days when man was a far more intelligent and aggressive being than his present arboreal counterpart. It surveyed the great civilizations in wonder and puzzlement [...]. » (*H*, chap. 14, 2/26) On a ainsi accès, par le truchement du parasite, puis des humains ainsi augmentés, à l'histoire humaine, de la première lueur de conscience à sa destruction par les radiations solaires, et, comme dans *2001*, le primate n'est pas devenu un homme sans aide, mais plutôt qu'un monolithe, c'est un parasite qui joua ce rôle de catalyseur dès les débuts de l'hominisation.

Dans *La planète des singes*, Pierre Boulle utilise un procédé assez similaire pour nous révéler les circonstances de la fin de l'humanité et de l'émergence de la conscience simienne : la trace mémorielle inconsciente. La civilisation simienne conserve bien une certaine mémoire de son histoire, mais cette mémoire ne contient aucune trace d'évolution véritable ni de ce qui précède, de l'humanité : « leurs premiers *souvenirs* témoignaient d'une civilisation déjà très avancées, à peu près semblable, en fait, à celle d'aujourd'hui. Ces documents, vieux de dix milles ans, apportaient la preuve d'une connaissance générale et de réalisations comparables à la connaissance et aux réalisations actuelles; et, avant eux, c'était l'obscurité complète : aucune tradition orale ni écrite, aucun indice. » (*PS*, 137-138) Pour pallier à ce trou,

Elaine Després

un chimpanzé qui expérimente sur des cobayes humains constate qu'en soumettant le cerveau à un courant électrique, une mémoire collective émerge. Puisque les humains ne maîtrisent plus le langage, le surgissement de la bouche d'une femme d'un discours cohérent, en langue simienne, suggère qu'une partie du cerveau humain aurait gardé une trace physique des événements, mais aurait perdu le chemin d'accès, pour utiliser une métaphore informatique.

Par une combinaison de procédés physico-chimiques dont je vous épargne la description, le génial Hélius a réussi à réveiller en elle non pas seulement la mémoire individuelle, mais la mémoire de l'espèce. Ce sont les souvenirs d'une très lointaine lignée d'ancêtres qui renaissent dans son langage, sous l'excitation électrique; des souvenirs ataviques ressuscitant un passé vieux de plusieurs milliers d'années. (*PS*, 165)

Contrairement à ce que l'on voit dans *Hothouse*, où la mémoire de l'espèce prend la forme d'une narration rendue cohérente et linéaire par le filtre de la conscience de la morille, qui en fait une véritable explication paléanthropologique, dans *La planète des singes*, cette mémoire de l'espèce se présente sous la forme d'une accumulation de souvenirs individuels extrêmement précis, et même de voix qui se succèdent : « elle s'exprimait [...] en langage simien, d'une voix un peu étouffée quoique très distincte, et qui se modifiait souvent, comme si elle appartenait à des personnages divers. » (*PS*, 165-166) Son discours est ainsi fragmenté, comme un montage radiophonique de témoignages ponctués par des changements de timbres, notés par des phrases du type « La femme observa [...] un silence et reprit d'une voix différente, une voix d'homme assez doctorale. » (*PS*, 166) Tous racontent la même histoire, les semaines qui marquèrent la fin de l'ère humaine et le début de l'ère simienne. L'humanité apparaît donc essentiellement comme l'addition d'une multitude de subjectivités, plutôt que comme un ensemble cohérent, ce qui semble par ailleurs être en partie responsable de sa perte.

Qu'est-ce qu'un humain ? La question a-t-elle un sens ?

Mais au final, ce que l'interprétation mouvante et équivoque des traces de l'humain souligne le plus efficacement est sans aucun doute l'impossibilité de réponse à la question de la définition de l'humain, voire sa futilité. Dans *Hothouse*, les post-humains se questionnent sur des êtres rencontrés : « "Were they human ?" Gren asked. She shrugged. She did not know. She did not know what human meant. The tummy-bellies, now lying in the mud and groaning: were they human ? And Gren, so impenetrable now that it seemed as if the morel had taken him over: could it be said he was still human ? » (*H*, chap. 21, 13/14) Puis, la morille note la nature culturelle et éphémère des classifications : « Again the forms are blurring ! [...] Were the tummy-bellies vegetable or human ? Are the sharp-furs human or animal ? [...] [H]ow do they stand under the old classifications ? » (*H*, chap. 26, 22/30) Dans *Les animaux dénaturés*, Templemore se questionne :

“[E]ncore singe et déjà homme” qu'est-ce que ça veut dire, précisément ? Que ce n'était qu'un singe, ou que c'était un homme ? – [...] les Grecs ont longtemps disputé de la grave question de savoir à partir de quel nombre exact de cailloux on pouvait parler d'un tas [...]. Votre question n'a pas plus de sens. Toute classification est arbitraire. La nature ne classe pas. C'est nous qui classifions, parce que c'est commode. Nous classifions d'après des données arbitrairement admises, elles aussi. (*AD*, 74-75)

Au final, ce questionnement sur la nature de l'humain à travers les traces que l'on peut en distinguer chez la multitude d'hybrides que produit la fiction ne se clôt-il pas sur la remise en cause du questionnement lui-même ? Non pas qu'il soit inutile, mais bien que sa principale utilité tiendrait à une prise de conscience du fait que toute catégorie est subjective et culturellement fondée, et celle de l'humain plus que toutes. À partir de ce constat, concluons que si la définition de l'humain n'est pas futile, il faut néanmoins admettre qu'elle ne sera jamais, et ne devrait jamais être, définitive. Qu'elle doit être sans cesse repensée pour avoir du sens.

Elaine Després
Université de Bretagne occidentale

Elaine Després

Bibliographie

- ALDISS Brian W., *Hothouse*, New York, Penguin Books, 2008 [1960], version livre électronique Kobo, 26 chapitres.
- BOULLE Pierre, *La planète des singes*, Paris, Édition Livre de poche, 1970 [1963].
- CLARKE Arthur C., *2001: A Space Odyssey*, New York, ROC Books, coll. « Space Odyssey », 1993 [1968].
- ECO Umberto, *La production des signes*, Paris, Librairie générale française, 1992.
- GINZBURG Carlo, *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire*, trad. de l'italien par Monique AYMARD et al., Lagrasse, Verdier, 2010.
- LLOYD Christopher, « Men, Monkeys, Monsters and Evolution in Fiction from the *Fin-de-siècle* to the Present », in Nicholas Saul et Simon James (dir.), *The Evolution of Literature: Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam, Rodopi, 2011.
- VERCORS, *Les Animaux dénaturés*, suivi de *La marche à l'étoile*, Paris, Editions Livre de Poche, 1970 [1952].

note

- ¹ Vercors, *Les Animaux dénaturés*, suivi de *La marche à l'étoile*, Paris, Éditions Livre de Poche, 1970 [1952], 7. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *AD*.
- ² Christopher Lloyd, « Men, Monkeys, Monsters and Evolution in Fiction from the *Fin-de-siècle* to the Present », in Nicholas Saul et Simon James (dir.), *The Evolution of Literature: Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam, Rodopi, 2011, 187-188.
- ³ Umberto Eco, *La production des signes*, Paris, Librairie générale française, 1992, 12.
- ⁴ *Ibid.*, 74.
- ⁵ *Ibid.*, 74-75.
- ⁶ Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire*, trad. de l'italien par Monique Aymard et al., Lagrasse, Verdier, 2010, 290.
- ⁷ *Ibid.*, 276.
- ⁸ *Ibid.*, 230.
- ⁹ *Ibid.*, 232.
- ¹⁰ Pierre Boule, *La planète des singes*, Paris, Édition Livre de poche, 1970 [1963], 44. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite

Entre proto- et post-humanité, quelle trace de l'humain ?

de la citation, précédées de la mention *PS*.

¹¹ Arthur C. Clarke, *2001: A Space Odyssey*, New York, ROC Books, coll. « Space Odyssey », 1993 [1968], 4. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *SO*.

¹² Brian W. Aldiss, *Hothouse*, New York, Penguin Books, 2008 [1960], version livre électronique Kobo, chap. 18, 29/40. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *H*.

Laurence DAHAN-GAÏDA

**« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »
La mort de l'homme dans l'œuvre de Botho Strauss**

Nombreux sont les naturalistes à avoir souligné l'analogie entre traces fossiles et traces écrites, qui ont pour point commun d'être des signes, des « hiéroglyphes de la nature », des indices fragmentaires qui renvoient à un passé perdu et demandent à être ramenés à la totalité à laquelle ils appartiennent.¹ Le livre de la nature étant incomplet, il faut réinsérer ses fragments dans différents ordres de totalité afin de restaurer une image cohérente du passé, il faut les situer dans une dimension temporelle pour leur donner un sens.

Or, avec l'avènement de la biologie moléculaire, c'est la vie elle-même qui est devenue écriture : désormais l'évolution est aussi lisible dans les molécules de protéines ou d'ADN, au niveau même de la cellule. Le code génétique permet de « décoder » le message inscrit dans l'ADN des êtres vivants, code dont la structure est restée remarquablement stable depuis les milliards d'années qu'a duré l'évolution des formes vivantes. La vie « s'écrit » et les signes de cette écriture donnent à voir une évolution qui est déterminée par le hasard, par la contingence des événements et du devenir lui-même. La figure de l'humain qui émerge de ce cadre théorique est celle d'une présence précaire, toujours menacée d'effacement, de disparition au profit de formes dématérialisées comme l'information dans laquelle est codée l'ADN.

La biologie moléculaire est ainsi venue alimenter l'imaginaire, popularisé par le structuralisme, de la « mort de l'homme ». Un imaginaire que l'écrivain allemand Botho Strauss a investi de manière massive, le déclinant sous des formes toujours nouvelles : l'idée d'une disparition de l'homme au profit du langage a d'abord été inspirée par le structuralisme, avant d'être réinterprétée dans le cadre épistémologique

de la biologie et de la cybernétique et, finalement, de prendre une forme théologique dans les années 1990. Si le cadre théorique s'est transformé en profondeur d'un bout à l'autre de ce parcours, témoignant de déplacements épistémologiques parfois radicaux, le thème, lui, n'a guère varié, manifestant une étonnante continuité dans la pensée de l'auteur : l'homme est mort, place à l'écrit !

La mort de l'homme dans le langage

Dès ses premiers textes, Strauss a cherché à déconstruire le mythe de l'homme comme sujet de son langage pour affirmer l'autonomie du langage en dehors de l'homme. Les deux thèmes sont liés : en effet, l'écrit est à la fois ce qui est produit par l'homme, mais aussi ce qui le produit et qui se transmet génétiquement à travers son ADN. Autrement dit, l'être humain est aussi de nature linguistique puisqu'il est déterminé par son code génétique. Et le langage n'est pas seulement ce qui le constitue, c'est aussi la trace qu'il laisse derrière lui avant de disparaître, que ce soit sous la forme de livres ou sous la forme du message inscrit dans son ADN.

De texte en texte, Strauss a vidé le sujet humain de toute substance pour lui substituer une conception du langage comme processus autopoïétique, qui produit et transforme son identité selon les lois de la biologie. C'est d'abord dans le cadre d'une archéologie du savoir que s'est opérée cette déconstruction. Dans un texte de 1981, il note que le Moi ne peut plus être appréhendé comme un ensemble cohérent parce qu'il existe d'autant de manières qu'il existe de sémiotiques pour en rendre compte :

Ce Moi, privé de toute détermination "étrangère", transcendante, n'existe plus aujourd'hui que comme la section ouverte d'un flot d'ordres, de fonctions, de connaissances, de réflexes et d'influences innombrables, il existe sur tant de plans différents de dénomination scientifique et théorique, selon tant de "discours" dont chacun est plausible, que toute logique et psycho-logique de l'un et de l'individuel paraît absurde.²

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

S'élaborant dans l'immanence du langage, le Moi peut être reconstruit sur autant de plans qu'il existe de discours possibles sur lui. On reconnaît ici la marque de Michel Foucault, qui a placé l'herméneutique du soi dans un réseau de conditionnements discursifs. Par là, il invitait à saisir les différents modes de subjectivation, les processus de constitution de l'identité, dans le miroir d'une multitude de pratiques discursives, à partir des emplacements que le sujet occupe dans l'archéologie des discours. Or, la condition d'anonymat et de dispersion qui gouverne le monde discursif impose la discontinuité et la pluralité comme expressions de l'individualité. Pour exprimer cet éclatement, Strauss a fait du roman le site expérimental d'un dialogue entre différents savoirs – *anthropologie, philosophie, biologie, cybernétique, etc.* – qui déclinent la fin de l'homme selon des modalités variées. Le personnage romanesque est ainsi devenu un lieu d'affrontement entre diverses conceptions de l'humain, passées au crible d'un dialogisme critique et cognitif.

Le « type »

Dans un contexte structuraliste marqué par le recul du sujet et de l'histoire, Strauss s'est d'abord attaqué au sujet individuel, détenteur d'un Moi unique et d'une histoire personnelle. Ne voyant plus dans l'individu que le résidu de forces historiques et d'effets impersonnels qui le modèlent de l'extérieur, il renonce au personnage en tant que support de l'identité individuelle pour se tourner vers ce qu'il y a de transindividuel dans l'humanité :

Ma difficulté à représenter des personnages provient simplement de ce que je ne possède pas de concept d'individu – ce que les auteurs bourgeois avaient encore de manière évidente même si cet individu se décomposait entre leurs mains dans tous les éléments possibles. Aujourd'hui, on perçoit les êtres différemment : on part plutôt de structures. Cela ne m'intéresse pas de savoir comment une figure est faite, ce qui m'intéresse, c'est plutôt ce qui a un caractère transindividuel.³

Laurence Dahan-Gaïda

Pour exprimer ce caractère transindividuel, Strauss a mobilisé la notion de « type », qui manifeste l'assujettissement de l'individu à des automatismes de différents ordres. Catégorie intemporelle où se cristallisent les tendances du général, le « type » est un mécanisme de réduction de complexité qui permet de pallier la défaillance de nos organes sensoriels. Comme le constate le héros de *La Dédicace*, le premier roman de Strauss, « ce qui mérite vraiment d'être vu ne surgira jamais que comme fragment d'une typologie profonde et puissante, [...] insaisissable pour nous ». ⁴

Tout est typique, se dit-il, identifiable du premier coup ; même le moment le plus complexe et confus, le plus personnel que vive un homme, n'est fait que d'un mélange un peu plus raffiné des caractéristiques les plus typiques, les plus répandues. Et même s'il existait quelque chose comme des particularités individuelles, nous ne serions pas capables de les percevoir. Nos organes ne nous préviennent que lorsqu'ils ont trouvé une cohérence, quelle qu'elle soit, un ensemble de traits typiques, ou du moins quelques-uns, juste assez pour que, par auto-suggestion, on voie le reste comme un tout. ⁵

Ce qu'il y a de plus singulier en l'homme reste soustrait à la perception, puisque nous ne percevons que les traits susceptibles d'être intégrés à des catégories générales. Autrement dit, il existe un seuil de perception, en deçà duquel il est de toutes façons impossible d'appréhender autrui en tant que singularité. Car l'identification n'est rien d'autre qu'un mécanisme de réduction de complexité, qui permet de ramener l'individuel au typique et l'exceptionnel à l'exemplaire. Le « type » est un raccourci commode, une sorte de résumé de traits humains qui résulte d'une série d'opérations classificatrices au terme desquelles aucune classification n'est plus requise : c'est la position irréductible qu'occupe l'individu dans sa relation à l'autre, ou plutôt au système général de l'altérité tel qu'il se définit dans une collectivité donnée. Comme l'écrit Strauss :

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

La multitude des autres constitue la condition nécessaire à la naissance du type, que l'individu singulier ne peut tirer de lui-même. Ainsi tout comportement possède son arbre généalogique et son espèce vient en aide à chacun. Donc lorsque nous disons que le même fait toujours retour, c'est que seule une poignée de variantes humaines s'est mélangée en permanence. Nous sommes condamnés au ressentiment : tout sentiment de quelque profondeur se nourrit d'une sombre histoire d'ancêtres.⁶

Tout en organisant le Moi de l'extérieur, le « type » l'intègre à une lignée où il se perpétue, il lui permet de prendre sa place dans la chaîne des générations et ainsi d'organiser son sauvetage dans l'histoire. Comme le constate Strauss : « tout individu hautement développé se place sous la protection de quelque type, séculaire et impérissable, afin de supporter sa solitude historique ».⁷ Le type fonctionne comme une sorte de conservatoire de la mémoire humaine : il permet à l'individu de se situer sur l'axe vertical de la généalogie, de prendre place dans la chaîne des générations et de dépasser ainsi les limites imparties par l'individualité. Car « les types sont éternels », écrit Strauss, ils permettent à chaque individu de s'inscrire dans un héritage venu du fond des temps humains :

Un grand pas est déjà fait lorsque l'on a trouvé à quel type on appartient, dans quelle lignée on s'insère. On n'a plus à se trouver soi-même. On n'a pas à produire soi-même le type. C'est le genre auquel il appartient qui vient en aide à chaque individu. Cela me tranquillise, de savoir que le mien est celui du flâneur, du songeur. Je n'ai pas à me préoccuper de devenir un autre. Le dernier sujet, le dernier moi ? Oh, non. Les types sont éternels. Je ne finis pas, je me poursuis sans fin.⁸

Appliquée à l'identité, la notion de type permet de montrer que la part du passé collectif excède celle du passé individuel dans notre identité, que l'acquis personnel ne représente qu'une infime partie de ce que nous sommes. D'abord abordé dans une perspective anthropologique,

Laurence Dahan-Gäida

le thème de la mort de l'homme va bientôt être réinterprété à partir d'un autre paradigme, biologique et cybernétique. Si le cadre épistémologique change, la visée reste la même : l'individu disparaît à la faveur de sa réinscription dans une catégorie plus générale, ici l'espèce, tandis que la généalogie fait place à la génétique et que le « type » cède la place à l'information.

Raffut

Le tournant s'amorce en 1981, avec la publication de *Raffut*, un roman qui montre les efforts désespérés du sujet pour résister au régime totalitaire de l'information. Le protagoniste principal, Bekker, travaille dans un Institut d'Informations qui promeut une sorte d'ingénierie sociale visant à produire des informations « directement assimilables » et à les diffuser dans tous les secteurs importants de la société, où elles sont gérées et distribuées comme n'importe quel autre produit de consommation. L'institut se caractérise par une approche entièrement instrumentale du savoir, qui réduit le sujet de la connaissance au rang de simple gestionnaire d'informations : il n'est plus le possesseur d'une culture générale et d'une bibliothèque personnelle, mais un nœud sur le réseau, dont la seule fonction est de relayer l'information. Incapable d'intégrer les zones de perplexité ou d'ignorance sur lesquelles repose toute véritable acquisition du savoir, le régime de l'information attaque la mémoire et étouffe « toute flamme d'avidité et d'émerveillement »⁹, il exclut toute possibilité de se forger, dans le langage, une véritable identité. Dès lors, ce sera dans les dysfonctionnements du langage, dans les « ratés » de la communication que se dessinera, pour le héros, un possible salut. Un salut qui s'annonce d'abord sous les augures d'une menace, incarnée par le *raffut* qui donne son titre au roman, *un raffut* dont la rumeur enfle sous la surface ordonnée du langage :

Nous avons finalement collectionné beaucoup trop de règlements et nous les avons empilés les uns sur les autres et avons jeté dans le monde un excès stupéfiant de sens. Trop de logiques, de preuves, d'expériences, de rationalités, pour que l'ensemble ne finisse pas

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

tout de même dans le désordre le plus embrouillé et le plus originel. Le désordre, le discours du tout constamment réprimé, un simple raffut, mais qui perce partout de plus en plus fort. Lorsque ce discours se fera enfin entendre, lorsqu'on ne pourra plus du tout gouverner et régler les choses et que l'anarchie sera la réalité, alors l'individu commencera par tituber sous la formidable pression, et son sens de l'histoire éclatera comme une peau de tambour [...].¹⁰

Le mot *Rumor*, traduit en français par « raffut », a été exhumé par Strauss de la mémoire de la langue allemande. Tombée en désuétude, cette forme substantivée du verbe *rumoren* est riche en connotations : à côté du phénomène acoustique du bruit, elle évoque le bruit en tant que phénomène social – ce que le français désigne précisément comme rumeur – tout en exprimant les idées de rébellion et de désordre : « Un raffut, des roulements sourds, des rumeurs répétées, des bruits qui courent. Quelque chose se prépare ». ¹¹ En tant que survivance lexicale d'un passé situé au-delà de l'horizon existentiel des personnages, le mot *Rumor* témoigne des forces enfouies dans le langage, forces autonomes qui peuvent remonter des profondeurs de la mémoire collective et prendre possession de l'individu à son insu. Mais le « bruit » est aussi à entendre au sens de la théorie de la communication, comme ce qui vient perturber la transmission d'un message : c'est l'entropie que l'idéologie de l'information veut à toutes forces éradiquer, mais qui, à l'instar de tout refoulé, risque de faire retour violemment et de détruire l'ordre artificiel créé par nos codes et nos langages. Force de destruction qui guette toutes les formes d'ordre créées par l'homme, l'entropie est l'ennemi déclaré de l'idéologie de l'information qui combat le désordre sous toutes ses formes, y compris sous la forme du hasard qui vient introduire du jeu et de l'imprévisible dans la structure de l'univers.¹² Renvoyé au seul espace de la pathologie, de la violence, voire de la destruction, le désordre est banni et, avec lui, c'est tout un pan du réel qui se trouve rayé de la carte.

Dans le roman, cette puissance de destruction se manifeste dans la déchéance progressive de Bekker qui ne parvient plus à maîtriser son langage et qui va peu à peu se transformer en « idiot ». Or, *l'idiot* au sens étymologique, c'est le *particulier* : « Un idiot – une personne privée comme

moi, simplement beaucoup plus radicale, l'individu à son extrême ». ¹³ Bekker représente l'homme privé par opposition à l'homme public, la voix du singulier face à la généralité, laquelle ne fait plus entendre que la rumeur monologique du collectif qui fonctionne à l'unisson : « le singulier manifeste bien plus de typique que d'individuel. Le mental unit ce que les gènes ont rigoureusement séparé. Nous pensons tous la même chose », constate le narrateur de *Personne d'autre*. ¹⁴ Le consensus produit par les médias tend à réduire l'individu au rôle d'exposant du discours général. L'enjeu de la communication moderne n'est plus le message, mais le fait que ça communique, ce qui condamne la parole à s'exercer dans le vide. Usée par la communication, elle n'est plus en mesure d'exprimer un monde subjectif individualisé. Or, justement, Bekker qui est une sorte d'artiste, rêve de réinventer une langue à soi à l'intérieur de la langue allemande, qui a été dévaluée par l'idéologie de la communication après avoir été avilie par le national-socialisme. La langue maternelle est une langue malade qui ne peut plus servir de support d'identification et qu'il faut donc déconstruire, réinventer, en la travaillant par les forces de la poésie. Lors des « performances » qu'il donne dans les bistros de la ville, dans ses nuits de beuverie, Bekker raconte « ses histoires et ses fantasmagories » devant un public « de jeunes et de naïfs, d'étudiants et de dissidents » qui « en redemande sans cesse comme une nouvelle poésie de cabaret ou de chansonnier ». ¹⁵ Lors de ces « représentations », Bekker est littéralement possédé par le langage, ce qui lui a valu le surnom de « Bégayeur » (*der Stammer*) : dans un effort pour reconquérir sa langue maternelle, il laisse monter en lui la langue « à l'état pur », une langue à la syntaxe réinventée, pleine de répétitions et d'allitérations, comme la poésie. Mais pour Bekker, l'utopie d'une langue à soi restera hors de portée : ses forces finissent par s'épuiser dans une rébellion où l'ennemi fait défaut. Car l'Institut est partout : il est une synecdoque de la société, qui est obsédée par les langages et les codes, les systèmes et les logiques qu'elle rassemble indistinctement sous l'appellation d'information. Il n'y a pas de dehors à l'information comme le rappelle Bekker à son ancien professeur de biologie, car l'information a pris la place de l'homme :

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

Tout recèle de l'information et du langage, de la plus minuscule cellule d'une bactérie jusqu'aux plus secrets des fragments de rêve, nous sommes encombrés de microtextes, de codes et d'alphabets, du langage partout et partout la domination de la loi et de règlements étrangers. Où pourrait donc se trouver encore une place pour un moi ? C'est ainsi que, même pour le philosophe, le sujet humain, cet objet sublime de ses réflexions, est devenu l'objet le plus ennuyeux. L'homme ? dit-il, passons l'éponge. La créature humaine, l'éternel numéro un de l'histoire universelle ? Passons l'éponge. Cette créature commence enfin à percer le jeu des règles auxquelles elle doit son apparition dans l'histoire. Entre-temps elle a toujours appris assez pour que ce même jeu des règles la fasse de nouveau sortir de l'histoire. Quand nous ne serons plus, le vent contribuera encore longtemps à souffler. Et les codes suivront leur marche incommensurable. Mais nous, nous allons nous ensabler, nous allons être recouverts de sable comme un tas de merde sur la plage.¹⁶

La dernière phrase fait écho à l'image finale des *Mots et les choses*, celle de l'homme qui disparaît et s'efface « comme à la limite de la mer un visage de sable ». ¹⁷ Comme Foucault, Strauss pense la disparition de l'homme en corrélation avec le langage. À la fin des *Mots et les choses*, Foucault évoque l'homme comme une « figure entre deux modes d'être du langage », qui s'est constituée « dans le temps où le langage après avoir été logé à l'intérieur de la représentation et comme dissous en elle, ne s'en est libéré qu'en se morcelant : l'homme a composé sa propre figure dans les interstices d'un langage en fragments ». ¹⁸ D'où la question posée par Foucault : « n'est-ce pas le signe que toute cette configuration va maintenant basculer, et que l'homme est en train de périr à mesure que brille plus fort à notre horizon l'être du langage ? L'homme s'étant constitué quand le langage était voué à la dispersion, ne va-t-il pas être dispersé quand le langage se rassemble ? ». ¹⁹ Strauss semble avoir trouvé une confirmation de cette disparition annoncée dans la biologie cybernétique, qui a redéfini la spécificité de l'homme en la situant dans la complexité des échanges d'informations dont il est capable, et non plus dans la nature de son support biologique. Le nouveau paradigme

Laurence Dahan-Gaïda

repose sur le présupposé qu'il n'existe pas de différence fondamentale entre la transmission génétique et les autres types de transmission de l'information : l'information est manipulable, copiable, transférable, ce qui veut dire aussi qu'elle n'est pas à l'abri de l'entropie qui déforme ou détruit les messages. Dès lors, « La "vie" n'est plus dans la biologie, mais dans la "communication" ». ²⁰ Sur les traces de Norbert Wiener, tout un courant de la cybernétique en est venu à considérer l'homme comme une « erreur provisoire » de la nature, destinée à être remplacée par les machines à traiter l'information. Existante sur le même plan ontologique que ses propres artefacts, l'homme perd sa suprématie au sein de la Création, il n'est plus qu'un phénomène marginal dans l'évolution, comme l'expose Bekker :

Nous devons savoir que l'évolution des espèces ne se fait pas selon un plan prédéterminé au point final duquel apparut la créature humaine, mais que toute évolution de la biosphère s'est bien plutôt produite à la suite de fautes de frappe dans la transmission génétique, de purs hasards, d'erreurs, de fautes de copie, car le projet, le rêve de toute cellule vivante est de reproduire son double identique et rien de plus. Toutes les transformations ne sont au fond que des erreurs que déclenchent des mutations et que la sélection met à l'essai. [...] Et si l'homme – pour reprendre les paroles célèbres de Monod –, si l'homme acceptait la vérité, cette vérité de sa biosphère, il faudrait qu'il s'éveille enfin du sommeil millénaire de toutes les idéologies et religions et qu'il reconnaisse enfin son total délaissement, sa totale marginalité. Il faut qu'il sache qu'il a sa place comme un bohémien, au bord de l'univers, sourd à sa musique et indifférent à ses espoirs, ses souffrances ou ses crimes... ²¹

La biologie moderne constitue une menace potentielle pour les philosophies humanistes : niant la singularité de l'homme dans l'histoire de la nature, elle dénie toute conception téléologique de l'aventure humaine qui n'apparaît plus comme le développement immanent d'une totalité planifiée, mais comme un enchaînement aléatoire d'événements régis par le hasard. Du coup, il n'y a plus d'espèce élue, mais une série de tentatives incertaines et sans finalité au terme desquels l'homme est

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

apparu, à la suite de purs hasards, d'erreurs de copie dans la transmission de l'information génétique.

Allant plus loin, Michel Foucault a défini, à la suite de Jacques Monod et de François Jacob, la vie comme la possibilité même de l'erreur :

Car, au niveau le plus fondamental de la vie, les jeux du code et du décodage laissent la place à un aléa qui, avant d'être maladie, déficit ou monstruosité, est quelque chose comme une perturbation dans le système informatif, quelque chose comme une "méprise". À la limite, la vie – de là son caractère radical – c'est ce qui est capable d'erreur.²²

Avec cette définition paradoxale de la vie, Foucault suggère que les « politiques de l'ordre » – dans le discours, dans la société, dans la pensée – pourraient être une réponse donnée à la possibilité d'erreur intrinsèque à la vie. Or, aujourd'hui, la biologie reconnaît la créativité des « erreurs de copie » dans le matériel génétique. En introduisant l'idée de niveaux d'organisation, Henri Atlan a ainsi montré que l'information perdue ou détruite au niveau du message pouvait représenter au niveau d'intégration supérieur, celui du système, un accroissement d'information.²³ Dans cette optique, les erreurs de copie sont des « bruits » ou des perturbations aléatoires qui peuvent conduire les systèmes à se réorganiser à un niveau de complexité supérieur, c'est-à-dire dans un autre contexte, émergent. Cette idée est au cœur de la « génétique littéraire » que Strauss a esquissée dans les années 1990. Soulignant la créativité de l'erreur dans les processus de transmission de l'information, la biologie devient alors un outil qui lui permet, non plus d'affaiblir la position ontologique de l'homme, mais d'affirmer la valeur de l'écrit.

Les erreurs du copiste

En 1997, Strauss publie un livre intitulé *Les erreurs du copiste*, où il esquisse les linéaments d'une génétique littéraire, qui s'inscrit dans

le prolongement des thèses de Bekker sur l'évolution. À travers le code génétique, c'est la vie elle-même qui s'écrit selon un processus largement auto-référentiel. Ces mêmes lois de la transmission génétique gouvernent l'histoire de la littérature, qui se voit ainsi attribuer un statut ontologique équivalent à la vie. De même que la génétique est d'abord une histoire d'héritage, la littérature est d'abord une histoire de tradition. Ce qui lui permet d'exister à travers les siècles, c'est le « déjà-écrit qui s'ouvre. Le déjà-écrit du monde que nous devons affronter pour vivre, car il ne peut y avoir de vie sans cet ajout d'écriture. Mais le déjà-écrit reste caché à un grand nombre ou bien est feuilleté à la va-vite. »²⁴ Précédant le texte du monde, l'écrit se transmet selon un interminable processus de réduplication qui, pour l'essentiel, consiste à transmettre un héritage déjà existant. De même, ce qui permet à la vie de se perpétuer, c'est que « le plus grand nombre de ses éléments possède des qualités transmises et que seul un petit nombre présente des qualités neuves, "émergentes". Par conséquent chaque jour est fait de plus d'hier que d'aujourd'hui ». ²⁵

Derrière l'apparent paradoxe d'un auteur qui se borne à recopier le livre déjà écrit du monde, se cache l'idée que le matériau de l'écriture est toujours d'emprunt et compte peu en lui-même. Dès lors, l'hypothèse d'un créateur qui serait cause ou origine de son œuvre devient superflue. L'auteur n'est rien d'autre qu'un commentateur, cet auteur de seconde main qui écrit à partir du déjà-écrit et dont le principal effort consiste à comprendre « ce qui a été dit avant lui : telle est la situation rabbinique du continuateur de l'écriture... ». ²⁶ Dans la tradition rabbinique, le rôle du commentateur est celui d'un simple « relais de transmission » dans une chaîne d'interprètes qui s'efforcent de comprendre et de transmettre la tradition. Or, en l'absence d'un texte d'origine complet et fiable dont l'authenticité pourrait être garantie, le commentateur acquiert le statut de producteur légitime du texte tandis que l'auteur se voit rétrogradé au rang de simple intermédiaire :

Qui sait s'il n'est pas lui-même un truchement ? Qui sait quelle nouvelle lui fut confiée et en quel langage chiffré il la transmet ?

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

Si ce qu'il est tellement sûr de dire de son propre chef n'est pas en vérité un message dont il ne soupçonne rien ? Fragment d'un long cryptogramme qui annonce à un esprit lointain dans le calme plat de sa sphère : Le grand être Homme est mort !²⁷

Ce passage n'est pas sans évoquer la célèbre *Betrachtung* n°47 de Kafka, où il est question de messages n'ayant pas d'auteurs et qui sont donc entièrement dépendants des courriers qui les transportent :

On les a placés devant cette alternative : devenir des rois ou les courriers des rois. À la manière des enfants, ils voulurent tous être courriers. C'est pourquoi il n'y a que des courriers, ils courent le monde, et comme il n'y a pas de rois, ils se crient les uns aux autres des nouvelles devenues absurdes. Ils mettraient volontiers fin à leur misérable existence, mais ils ne l'osent pas à cause du serment de fidélité.²⁸

Les courriers n'ont pas de mots propres, ce sont de simples intermédiaires chargés de transmettre des paroles étrangères, lesquelles ne sont donc jamais à l'abri des « bruits » qui peuvent les déformer. En l'absence d'une origine capable de garantir l'authenticité du texte, celui-ci ne peut être fixé dans une forme stable : à chaque nouvel acte de transmission, il est détourné, déformé, transformé, c'est-à-dire finalement formé. Livrée aux aléas de la mémoire et à l'errance de l'histoire, la littérature se génère en marge de textes qui sont d'autant plus présents qu'ils sont soumis aux défaillances de la transmission. Pour que la création reste possible en effet, il faut que quelque chose de la tradition soit oublié, transformé ou perdu. Il faut un « copiste » aux erreurs duquel tient toute possibilité d'histoire :

À côté quelques-uns, peu nombreux, se compteront parmi les continuateurs de l'écriture, les moinillons diligents qui copient du texte avec des erreurs intelligentes, d'où peut-être, un jour ou l'autre, comme il arrive avec les fautes de copie dans l'évolution, sortira une nouvelle *espèce* d'aperception. De même que la lecture attentive a déjà produit *l'espèce* "arpenteur de marge", ce chatoyant insecte-auteur qui

trotte à droite et à gauche sur le blanc des pages, et se hâte d'y laisser sous forme d'excréments gribouillés ce qu'il a dévoré et digéré du texte. Son organisme est de nature essentiellement exégétique et il ne peut survivre que dans ces étroites marges du monde.²⁹

L'auteur est le copiste fidèle de la tradition, le continuateur de l'écrit et le gardien d'une mémoire sans laquelle la vie elle-même oublierait le moyen de se perpétuer. Mais avec la première erreur de copie, la trame de la tradition se déchire et ouvre la voie à l'innovation, qui n'est peut-être rien d'autre que commentaire et interprétation. Pour qu'il y ait nouveauté en effet, il faut qu'il y ait des « bruits » qui parasitent la transmission de l'héritage, des erreurs (de copie, d'interprétation) qui transforment l'écrit. Loin d'entraver l'écriture ou de paralyser la création, le parasitage des héritages met à jour la dynamique qui rend possible l'engendrement continu de la parole vivante, du savoir et de l'écriture. En effet, c'est l'erreur de copie, la transmission fautive qui rendent la nouveauté possible. La même chose vaut au pôle du lecteur, où c'est « le malentendu souverain, l'inadvertance inspirée », la lecture imprécise qui sont le ferment de toute créativité. De texte en texte, Strauss a esquissé une théorie de la réception comme pure *relation* entre une œuvre impossible à *posséder* et un lecteur qui projette sur elle ses désirs, ses craintes et ses espoirs. S'il y a toujours décalage entre le projet de l'artiste et la réception du lecteur, c'est que le régime normal de la signification est le malentendu et que le malentendu, loin d'être une entrave au sens, est sa condition la plus propre. La lecture et l'écriture se trouvent ainsi replacées au sein d'une théorie de l'erreur productive, qui rend vaine toute tentative de remonter vers un geste ou une instance originaires : ni l'intention de l'auteur, ni la genèse de l'œuvre, ni le contexte historique de son élaboration ne sauraient délivrer la vérité du texte. Entre le livre et le lecteur, il n'y a pas de coïncidence possible, mais seulement l'éternel jeu du désir et ses malentendus.

Se réappropriant les thèses biologiques sur la transmission de l'information génétique, Strauss expurge le processus créateur de tout anthropomorphisme : à l'auteur comme cause et origine de son œuvre se substitue le principe universel de l'autopoïèse qui est *à l'œuvre* aussi

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

bien dans les formes naturelles que dans les formes artistiques. Cette conception fait une place essentielle au hasard, comme en biologie où les chercheurs reconnaissent aux erreurs dans la transmission du matériel génétique une fonction positive : accroître la diversité et donc la complexité par suppression des redondances. Autrement dit, les erreurs d'interprétation au niveau du texte peuvent avoir un effet positif sur le système littéraire auquel elles permettent de se transformer interminablement. Comme dans toute hiérarchie organisée, le passage d'un niveau élémentaire (le texte) à un niveau plus intégré (le système littéraire) comporte la possibilité de ressaisir le désordre en complexité. Dès lors, l'évolution du système littéraire peut être appréhendée comme une « suite de désorganisations rattrapées en réorganisations ». ³⁰ Ainsi, s'esquisse une figure de la filiation littéraire où chaque conquête se joue dans une réminiscence autant que dans un oubli, dans une répétition autant que dans un écart. La génétique littéraire désigne à la fois la dépossession et l'appartenance, la dette et la rupture, réactualisant l'idée ancienne selon laquelle chaque livre est fait de tous les livres et que tous les livres ne sont que fragments d'un seul livre infini ³¹. Un livre qui s'écrit lui-même, selon les lois auto-référentielles de la génétique, comme l'explique Strauss dans son discours de réception du prix Büchner :

Il [le poète] parle donc – mais cela n'a pas toujours été ainsi ! – de préférence à ceux qui sont éloignés, à ses pareils, de même qu'il a toujours été parlé par eux. [...] Mais sous le coup de cette exigence, la littérature ne court-elle pas le risque d'une auto-référence exclusive, stricte ou ludique ? Mais s'agit-il bien d'un danger ? Comme l'enseigne aujourd'hui une biologie cybernétique, seul ce qui fait référence à soi-même, peut maîtriser la complexité de son environnement. [...] L'auteur réagit moins au monde que, bien plus, à sa propre compréhension du monde ; et celle-ci est née avant tout de la littérature. Il est en premier et en dernier ressort un événement marginal dans un livre rempli depuis longtemps. Son œuvre accompagne un moment cette perpétuelle écriture, de laquelle il est venu et à laquelle il retournera à nouveau. ³²

La littérature naît de la littérature, c'est un processus auto-poïétique qui transite à travers l'auteur et le lecteur pour produire inlassablement sa propre identité. La théorie des systèmes auto-poïétiques, popularisée par les biologistes chiliens Francisco Varela et Hubert Maturana, considère l'organisation du vivant comme auto-production ou auto-création. Les systèmes vivants sont des systèmes autonomes qui se distinguent par leur capacité à produire leur propre identité. Autrement dit, l'organisation des systèmes auto-poïétiques est telle que leur seul produit est eux-mêmes : il n'y a pas de séparation entre le producteur et le produit, entre l'être et le faire d'une unité auto-poïétique. Dans cette logique, l'environnement du système est considéré comme une source de perturbations indépendantes de sa définition et non pas comme la source d'instructions constitutives de son identité organisationnelle.³³ Caractérisés par leur clôture organisationnelle et voués au maintien de leur propre identité, les systèmes vivants sont néanmoins capables de subir des changements structuraux au cours de leur histoire. En effet, la clôture se limite au plan informationnel et ne concerne donc pas les échanges d'énergie avec le monde extérieur : elle renvoie simplement au fait que tout contact avec l'environnement est assujéti aux conditions du système et non à celles de l'environnement. La principale conséquence de la clôture opérationnelle est que l'évolution du système ne peut plus être vue comme le résultat de son adaptation à l'environnement, mais comme le produit d'une logique de cohérence qui implique une corrélation, une co-évolution du système et du monde. Cette théorie permet à Strauss de donner une justification « scientifique » à l'autonomie de la littérature, dont l'évolution ne dépend ni du contexte social ni de la biographie de l'auteur, mais avant tout d'une dynamique interne qui lui permet de produire son identité.

La littérature s'affirme ainsi comme la détentrice d'une autonomie qui la met à l'abri des lecteurs trop pressés d'en prendre *possession*. C'est ce qu'illustre une fable allégorique de 1989, intitulée *Congrès*, où la rencontre entre le texte et le lecteur prend vie par l'intermédiaire de la fée Hermetia, incarnation allégorique de la littérature qui se

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

soustraira au désir du lecteur – auquel elle s'était pourtant promise – en se donnant à un autre. Tenu en suspens par la séduction d'un objet qui ne promet de se livrer que pour mieux se refuser à lui, le lecteur est privé de toute maîtrise sur l'objet de son désir. L'écrit tend ainsi à acquérir le statut d'un objet autonome : suspendu entre le passé des lectures qui l'ont rendu possible et le futur de sa réception, il existe en dehors de l'auteur qu'il déborde en tous sens. Là est tout le paradoxe : le langage est à la fois ce qui est le plus propre à l'homme, cela même qui le constitue et qui s'écrit dans ses gènes, et une force qui peut se retourner contre lui, contre celui qui écrit à l'encontre duquel il exerce la violence d'une expropriation. Comme l'a bien vu George Steiner, le langage peut devenir une force d'aliénation pour l'homme :

“Bien que la langue soit totalement intériorisée, elle possède cependant simultanément une identité externe autonome qui assaille l'homme lui-même”. La langue ouvre le monde à l'homme “mais elle a aussi le pouvoir d'aliéner”. Ordonné par des facteurs dynamiques qui lui sont propres, plus vaste et plus durable que ceux qui l'exploitent, le langage peut élever des obstacles entre l'homme et la nature. Il peut fausser les miroirs de la conscience et du rêve. C'est un phénomène d'aliénation (*Entfremdung*) inséparable du génie créateur du mot. Le terme est de Humboldt et la perspicacité qu'il révèle intéresse au plus haut degré toute théorie de la traduction.³⁴

Dans l'épaisseur du langage se sont sédimentées d'innombrables forces étrangères qui introduisent un élément d'altérité dans toute énonciation, menaçant l'auteur d'expropriation. Dès qu'il écrit, l'auteur cesse d'exister comme un individu unique et cohérent pour se fondre dans la différence creusée par les voix qui remontent du passé. Car tout auteur est d'abord un lecteur au sens étymologique du terme : un collectionneur de « traces » qui recueille des signes dispersés, des particules de livres brisés qu'il rassemble à l'intérieur de cet agencement singulier que sera *son* livre. Mais ce livre n'est pas une création personnelle, c'est un livre palimpseste qui se construit dans une dialectique du propre et de l'étranger. De même, le Moi de l'auteur se construit à partir de

signes incorporés, il n'existe que sous forme de traces sédimentées, de messages copiés et transmis selon les lois de la génétique, de fragments qui le précèdent et qui sont appelés à lui survivre.

Cependant, les choses ne sont pas aussi simples. En effet, le contexte narratif dans lequel est présentée la génétique littéraire montre qu'il n'est pas aisé de venir définitivement à bout de l'auteur. *Les erreurs du copiste* est en effet un livre à caractère autobiographique, dans lequel Strauss consacre de nombreuses pages à ses relations avec son fils Diu. Ces passages fournissent la matrice narrative de la génétique littéraire dont il esquisse la théorie dans les mêmes pages. Le fils est en effet présenté comme le « continuateur de l'écriture » du père : « Pour Noël Diu m'offrit le premier livre qu'il écrivit lui-même ». ³⁵ Il ne s'agit pas ici d'une simple et légitime fierté paternelle face aux premières tentatives de création du fils. Car ce que Diu a produit et dont l'originalité est soulignée à trois reprises – « inventée, écrite et illustrée par lui-même » – vient en quelque sorte confirmer les théories paternelles sur l'écriture comme véhicule de la tradition. Intitulé « La délivrance de Kriemhild », le livre de Diu est une « merveilleuse synopsis de Siegfried, Lohengrin et Prince Valiant ». ³⁶ Le livre du fils, qui mélange des traditions hétérogènes, est le fruit d'une dialectique entre création originale et copie. Par là, il apporte une confirmation narrative aux théories du père sur la transmission et la transformation de l'écrit. Accomplissant le programme littéraire du père, le fils assume sa filiation à la fois dans l'ordre génétique et dans l'ordre symbolique : reconnaissant son enracinement dans la parole vivante transmise par d'autres, il se pose en héritier. Cet agencement narratif comporte cependant un paradoxe : tout en confirmant la thèse de la disparition de l'auteur, il apporte un renfort imprévu à son autorité en plaçant la production du fils sous l'égide du père. C'est toute l'ambiguïté de la métaphore génétique : d'un côté, elle assimile la littérature à un processus autopoïétique qui rejette le sujet aux marges du processus créateur ; mais de l'autre, elle organise son retour en plaçant la création sous la figure tutélaire du Père, dont l'image religieuse va peu à peu remplacer celle de l'auteur mort.

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

Dans les années 1990, en effet, Strauss se détourne du discours scientifique pour se tourner vers la théologie qui va donner un nouveau cadre épistémologique à la mort de l'homme. Dans la préface au livre de George Steiner, *Réelles présences*, il a esquissé les linéaments d'une « poétique sacrée », qui fait de la poésie la dépositaire d'un « langage originel » où se manifeste une « présence réelle, [...] la présence du Dieu-Logos ». ³⁷ La place vide laissée par l'homme est celle que Dieu est appelé à occuper dans l'expérience esthétique.

De la génétique littéraire au Dieu-Logos

Pour Strauss comme pour Steiner, l'œuvre d'art abrite un Mystère où le divin est à la fois dissimulé et révélé, Mystère qu'il s'agit de protéger contre le parasitisme des discours secondaires, c'est-à-dire contre le commentaire à l'infini. Steiner demande que l'on substitue à l'exégèse sans fin, et à ses excès postmodernes qui ont pris la forme du déconstructionisme, la crainte et le respect face au Mystère de la création. Ce qui ne signifie pas que le texte doit être abandonné dans le silence « mais seulement dans l'a-logos, dans le déliement de la forme, du sens, et de l'*auctoritas* de la signification ». ³⁸ L'appel au Mystère et le refus de l'interprétation reposent sur un présupposé commun : à savoir qu'il n'est pas d'accès rationnel au sens, lequel est posé comme inaccessible, du moins par le biais du commentaire rationnel ou de la déconstruction. Si la mission de l'art est de manifester le Mystère de la création, on conçoit qu'elle puisse se passer de toute médiation critique : « Ce qui se manifeste n'est plus à interpréter – il se montre, comme pure présence ». ³⁹ Strauss est ainsi passé d'une conception de la lecture comme malentendu à une approche culturelle de l'œuvre d'art, qui conçoit l'accès au sens davantage sur le modèle d'une révélation religieuse que d'une herméneutique.

Entre la poétique sacrée et la posture structuraliste des débuts, il y a cependant une continuité qui s'exprime par le thème de la mort de l'homme. Le structuralisme, on le sait, a proclamé la mort

de l'homme comme *sujet* de ses représentations et de son discours, selon le thème rendu célèbre par Michel Foucault : « Où “ça parle”, l'homme n'existe plus ». ⁴⁰ Dès le premier mot écrit, l'auteur comme principe producteur et explicatif de son langage disparaît, absorbé par le langage impersonnel et anonyme qui lui dérobe sa voix et son image. Pour Foucault, la mort de l'homme se donne également à voir dans la littérature qui, de Mallarmé à Blanchot, a exprimé dans l'écriture la brisure de la subjectivité métaphysique, dénoncée dans sa prétention à la maîtrise de soi : « À partir d'*Igitur*, l'expérience de Mallarmé (qui était contemporain de Nietzsche) montre bien comment le jeu propre, autonome du langage vient se loger là où précisément l'homme vient de disparaître. Où “ça parle”, l'homme n'est pas. » ⁴¹

Au couple formé par l'auteur et son œuvre, Foucault substitue le langage comme processus anonyme et largement autonome, qui soumet l'homme à son pouvoir. Dans un texte intitulé « Préface à la transgression », ⁴² cette disparition de l'homme au profit du langage est présentée comme l'un des principaux acquis de la pensée contemporaine et comme le ferment possible d'un nouveau rapport au langage. En effet, la perte de souveraineté du sujet parlant reste un objet possible de savoir, que la philosophie pourrait articuler en inventant une discursivité nouvelle qui lui permettrait de continuer à parler à ses propres frontières :

Dans un langage dédialectisé, au cœur de ce qu'il dit, mais aussi bien à la racine de sa possibilité, le philosophe sait que “nous ne sommes pas tout”, mais il apprend que lui-même le philosophe n'habite pas la totalité de son langage comme un dieu secret et tout-parlant ; il découvre qu'il y a, à côté de lui, un langage qui parle et dont il est n'est pas maître, un langage qui s'efforce, qui échoue et se tait et qu'il ne peut plus mouvoir ; un langage qu'il a lui-même parlé autrefois et qui, maintenant s'est détaché de lui et gravite dans un espace de plus en plus silencieux. Et surtout, il découvre qu'au moment même de parler, il n'est pas toujours logé à l'intérieur de son langage de la même façon ; et qu'à l'emplacement du sujet parlant de

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

la philosophie [...] un vide s'est creusé où se lient et se dénouent, se combinent et s'excluent une multiplicité de sujets parlants.⁴³

Le langage dédialectisé que Foucault appelle de ses vœux correspond à un changement de cadre théorique, où le modèle de la négation dialectique cède la place à la transgression. Or, comme l'explique Foucault, le concept de transgression n'est pas à la limite « comme le noir est au blanc, le défendu au permis, l'extérieur à l'intérieur, l'exclu à l'espace protégé de la demeure. Elle lui est plutôt liée selon un rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout ». ⁴⁴ Il n'y a donc rien de négatif dans la transgression : brisant avec toute transitivité, elle affirme l'être qu'elle délimite, lui donnant sa densité dont, en retour, elle tire la sienne propre : « inexistence d'une limite qui ne pourrait absolument pas être franchie ; vanité en retour d'une transgression qui ne franchirait qu'une limite d'illusion ou d'ombre ». Lorsque Strauss prend congé de la dialectique dans les années 1980, c'est pour se mettre en quête de ce langage transgressif où pourra s'exprimer le « dieu secret et tout-parlant » de Foucault. L'homme, sous la figure de l'auteur, disparaît alors définitivement pour faire place au divin dont la trace est à la fois révélée et dissimulée dans le texte poétique. Il y a quelque chose de heideggerien dans cette conception qui accorde un statut quasi-ontologique au langage. Heidegger considère en effet le langage comme le médium par lequel l'homme doit passer pour assumer sa destination, qui est de veiller sur l'Être, d'être son berger. Par le biais du langage, l'homme est plus près du divin que des autres vivants. Le langage peut donc être vu comme un mode d'accès au divin comme le suggère Strauss dans sa poétique sacrée.

Une autre continuité peut être décelée entre la poétique sacrée et la version bio-cybernétique de la mort de l'homme. Si le structuralisme énonçait la mort de l'auteur, la science affirme la primauté de l'information, réduisant l'homme à un agencement particulier de signes, de codes, d'informations qui se transmettent selon un processus largement autopoïétique. L'homme, dans cette optique, est à tous les niveaux déterminé par l'information : non seulement l'information qu'il

Laurence Dahan-Gaïda

produit et qu'il traite, mais aussi l'information génétique qui *informe* son être et son devenir. De nature entièrement linguistique, l'homme est pourtant hors langue, car le langage est partout sauf là où « je » suis et « je » ne parviens pas à m'en saisir, à me l'approprier, c'est plutôt lui qui m'expulse de ma position de sujet. C'est tout le paradoxe : le langage est l'externalisation d'une humanité qui s'accomplit par sa propre négation, c'est-à-dire hors de soi.

Tout en réaffirmant le principe de l'autonomie de l'art par intégration des lois biologiques, Strauss redéfinit l'écriture comme une modalité de la vie, laquelle n'est rien d'autre qu'auto-production, auto-création. À l'auteur comme sujet de son langage, il substitue le processus universel de la Création, qui s'affirme comme le véritable sujet de la production de l'art. Dès lors, il ne reste plus à l'homme qu'à disparaître, à s'effacer « comme à la limite de la mer un visage de sable » en laissant derrière lui sa trace, l'ÉCRIT, sorte de seconde nature qui s'inscrit dans ses livres comme dans ses gènes, lesquels ne sont après tout qu'une autre catégorie de livres...

Laurence Dahan-Gaïda
Université de Franche-Comté

notes

- ¹ Claudine Cohen, *La Méthode de Zadig, la trace, le fossile, la preuve*, Paris, Seuil, 2011, 50.
- ² Botho Strauss, *Couples, Passants*, trad. de Porcell Claude, Paris, Gallimard, 1984, 167. Texte original : « Dieses Ich, beraubt jeder transzendentalen "Fremd"-Bestimmung, existiert heute nur noch als ein offenes Abgeteiltes im Strom unzähliger Ordnungen, Funktionen, Erkenntnisse, Reflexe und Einflüsse, existiert auf soviel verschiedenen Ebenen der wissenschaftlichen und theoretischen Benennungen, in sovielen in sich plausiblen "Diskursen", daß daneben jede Logik und Psycho-Logik des einen und Einzelnen absurd erscheint. », *Paare, Passanten*, Wien/München, Carl Hanser Verlag, 1981, 176.
- ³ Volker Hage, « Schreiben ist eine Seance », in Michael Radix (dir.), *Strauß lesen*, München, Carl Hanser Verlag, 1987, 192. Texte original : « Meine Schwierigkeit, Charaktere darzustellen, rührt einfach daher, daß ich keinen Begriff vom Individuum habe – was die bürgerlichen Autoren selbstverständlich noch hatten, auch wenn ihnen dieses Individuum in alle möglichen Einzelheiten zerfiel. Das Wahrnehmen von Menschen ist heute anders; Man geht eher von Strukturen aus.

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

Es interessiert mich nicht, wie eine einzelne Figur beschaffen ist, mich interessiert eher das, was transindividuellen Charakter hat. » La traduction est faite par mes soins.

- ⁴ Botho Strauss, *La Dédicace*, trad. de Jean-Claude Hémeury, Paris, Gallimard, 1979, 16.
- ⁵ *Ibid.*, 138. Texte original : « Alles ist typisch, dachte er, alles auf Anhieb bekannt ; noch der verworrenste, persönlichste Augenblick eines Menschen besteht nur aus einer etwas raffinierteren Mischung der allertypischsten, allerallgemeinsten Merkmale. Und selbst wenn es so etwas wie Einzelheiten und Individuelles wirklich gäbe, wären wir nicht in der Lage, es wahrzunehmen. Unsere Organe werden uns immer nur verständigen, wenn sie irgendeinen Zusammenhang gefunden haben, eine Typik, oder zumindest etwas davon, gerade so viel, daß der Rest zum Ganzen halluziniert wird. » (*Die Widmung. Eine Erzählung*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1977, 134)
- ⁶ Botho Strauss, « Die Menge der anderen bildet die Voraussetzung für die Geburt des Typus, den der einzelne nicht aus sich selbst erzeugen kann. Jedes Verhalten besitzt daher seinen Stammbaum, und jedem einzelnen kommt sein Schlag zu Hilfe. Wenn wir also meinten, das gleiche kehre immer wieder, so hat doch nur eine Handvoll Menschensvarianten laufend sich gemischt. Wir sind verurteilt zum Ressentiment: jedes tieferer Gefühl nährt sich aus seiner dunklen Ahnengeschichte ». (« Isolationen », *Der Pfabl. Jahrbuch aus dem Niemandsland zwischen Kunst und Wissenschaft*, n°III, 1989, 33)
- ⁷ Botho Strauss, Versuch, *aesthetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater 1967-1986*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1987, 255. La traduction est faite par mes soins. Texte original : « Jedes hochentwickelte Individuum begibt sich, im seine geschichtliche Einsamkeit ertragen zu können, in den Schutz irgendeines Typus, der uralt und unvergänglich ist ».
- ⁸ Botho Strauss, *Personne d'autre*, trad. de Claude Porcell, Paris, Gallimard, 1989. Texte original : « Schon viel ist gewonnen, wenn einer herausgefunden hat, zu welcher Art, zu welchem Typ er gehört, in wessen Stammesgeschichte er sich einreihen darf. Das Problem der Selbstfindung erübrigt sich dann. Den Typus muß niemand aus sich selbst erzeugen. Jedem kommt seine Gattung zuhülfe. Es beruhigt mich, zu wissen, daß ich dem Typus des Streuners und Sinnierers zugehöre. Ich muß nicht sorgen, ein anderer zu werden. » (*Niemand anderes*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1987, 210-211)
- ⁹ Botho Strauss, *Raffut*, trad. de Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1982, 33. Texte original : « Die Schule ! Hand in Hand mit den täglichen Löscharbeiten des Fernsehens, dieser dicke weisse Löschraum, der in den Kindern jeden Brand von Gier und Ach erstickt. » (*Rumor*, Wien/München, Carl Hanser Verlag, 1980, 39)
- ¹⁰ *Ibid.*, 113-114. Texte original : « Der Ordnungen haben wir schließlich viel zu viele gesammelt und wild aufeinander getürmt und ein bestürzend Übermass an Sinn in die Welt gesetzt. Zuviel der Logiken, Beweise, Erfahrungen, Vernünfte, als das

Ganze nicht doch auf die krauseste und ursprünglichste Unordnung hinausliefe. Die Unordnung, die immer noch unterdrückte Rede des Ganzen, ein Rumor bloss, aber überall stärker hervordringend. Wenn die erst laut wird, wenn gar nicht mehr regiert und geregelt werden kann und Anarchie die Wirklichkeit ist, dann wird der Einzelne zuerst unter wuchtigem Druck taumeln und es wird ihm der Gesichtssinn platzen wie ein Trommelfell [...].» (*Ibid.*, 147)

¹¹ *Ibid.*, 53. Texte original : « Rumor, dumpfes Geröll, wiederholtes Gerede, Gerücht. Es braut sich was zusammen. » (*Ibid.*, 65)

¹² Philippe Breton et Serge Proulx, *L'explosion de la communication*, Paris, La découverte, 1989, 259.

¹³ Botho Strauss, *Personne d'autre*, *op. cit.*, 134. Texte original : « Ein Idiot – ein Privatmann wie ich, nur sehr viel radikaler, ein Einzelner im Extrem. » (125)

¹⁴ *Ibid.*, 160. Texte original : « Am Einzelnen tritt weit mehr Typisches in Erscheinung als Individuelles. Die Mentalität vereint, was die Gene streng getrennt. Alle meinen wir dasselbe. » (152)

¹⁵ Botho Strauss, *Raffut*, *op. cit.*, 149. Texte original : « [seine Monologe werden] vor allem von Jungen und Ahnungslosen, von Studenten und Abtrünnigen [...] aufgenommen und wie neue Brettldichtung oder Kleinkunst immer wieder nachbestellt. » (194)

¹⁶ *Ibid.*, 112. Texte original : « In Allem ist Information und Sprache, von der winzigen Bakterienzelle bi in den geheimsten Traumzipfel, wir sind überfüllt mit Mikrotexen, Codes und Alphabeten, Sprache überall und lauter Gesetzesherrschaft und fremde Ordnungen. Wo sollte da noch für ein Ich Platz sein ? So kommt es, daß selbst dem Philosophen das menschliche Subjekt vom erhabensten zum langweiligsten Gegenstand seiner Betrachtungen geworden ist. Der Mensch ? sagt er, Schwamm drüber. Das Menschenkind, die ewige Nummer Eins der Weltgeschichte ? Schwamm drüber. Dies Wesen beginnt nun endlich, das Spiel der Regeln zu durchschauen, dem es sein Erscheinen in der Geschichte verdankt. Inzwischen weiß es immerhin so viel, daß dieses selbe Spiel der Regeln es auch wieder aus der Geschichte herausragen wird. Wenn wir nicht mehr sind, weht noch lang der Wind. Und die Codes gehen ihren unermeßlichen Gang. Wir aber versanden, wir werden zugeweht wie ein Scheißhaufen am Strand. » (145)

¹⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1969, 398.

¹⁸ *Ibid.*, 397.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Philippe Breton, *L'utopie de la communication*, Paris, La découverte, 1992, 52.

²¹ Botho Strauss, *Raffut*, *op. cit.*, 110-111. Texte original : « Wir haben zu wissen, daß sich die Evolution der Arten nicht nach einem vorausbestimmten Plan erfüllt, an dessen Endpunkt das Wesen Mensch erschien, sondern daß vielmehr jede Entwicklung in der Biosphäre aus Tippfehlern der genetischen Übertragung entstanden ist, aus puren Zufällen, Mißgriffen, Kopierstörungen, denn das Projekt, der Traum einer jeden Lebenszelle ist es, sich identisch zu verdoppeln und sonst gar nicht. Alle

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

Veränderungen sind im Grunde Versehen, die durch Mutationen ausgelöst und durch Selektion erprobt werden. [...] Und wenn der Mensch – mit den berühmten Worten Monods –, wenn der Mensch die Wahrheit seiner Biosphäre annähme, dann müsste er aus dem tausendjährigen Schlaf aller Ideologien und Religionen endlich erwachen und seine totale Verlassenheit, sein totales Außenseitertum erkennen. Er muß wissen, daß er seinen Platz wie ein Zigeuner am Rande des Universums hat, das für seine Musik taub ist und gleichgültig gegen seine Hoffnungen, Leiden oder Verbrechen... » (143)

- ²² Michel Foucault, « La vie : l'expérience et la science », in *Revue de métaphysique et morale*, XC, 1, 3-14. Repris dans *Dits et Ecrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 774.
- ²³ Voir ses travaux sur la question : *Le cristal et la fumée*, Paris, Seuil, 1979; voir aussi « L'émergence du nouveau et du sens », in Jean-Pierre Dupuy et Pierre Dumouchel (dir.), *L'auto-organisation*, Paris, Gallimard, 1983, 115-130. Voir enfin « Créativité biologique et auto-création du sens », *Cahiers du CREA*, n°9, 1986, 145-191.
- ²⁴ Botho Strauss, *Les erreurs du copiste*, trad. de Colette Kowalski, Paris, Gallimard, 2001, 94. Texte original : « Und es ist immer das Schon-Geschriebene, das sich aufuft. Das Schon Geschriebene der Welt, dem wir begegnen müssen, um zu leben, denn Leben ohne diesen Zusatz kann es nicht geben. Doch das Schon-Geschriebene bleibt vielen verborgen oder wird unsäglich flüchtig durchgeblättert. » (*Die Fehler des Kopisten*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1997, 90)
- ²⁵ *Ibid.*, 34. Texte original : « Leben erhält sich nur, indem die überwiegende Zahl seiner Elemente weitergegeben und nur eine Minderzahl neue, "emergente" Eigenschaften besitzen. Daher besteht jeder Tag aus mehr Gestern als Heute. » (30)
- ²⁶ *Ibid.*, 35. Texte original : « Er habe nichts sagen können ausserhalb der Versuche zu verstehen, was vor ihm gesagt wurde. So die rabbinische Lage des Schriftfortsetzers... » (32)
- ²⁷ *Ibid.*, 104. Texte original : « Wer weiss von sich, ob er nicht ein Zwischenträger ist ? Wer weiss, welche Nachricht ihm anvertraut wurde und mit welchen Worten verschlüsselt er sie überbringt ? Ob nicht das, was er so eigenständig gesprochen glaubt, in Wahrheit eine Botschaft darstellt, von der er nichts ahnt ? Bruchteil eines langen Codes, der einem fernen Geist in seiner Sphärenflaute meldet : Das grosse Wesen Mensch ist tot ! » (101)
- ²⁸ Franz Kafka, « Betrachtung n° 47 », in *Préparatifs de noces à la campagne*, Paris, Gallimard, 1953, 53-54.
- ²⁹ Botho Strauss, *Les erreurs du copiste*, *op. cit.*, 137. Texte original : « Daneben werden sich einige wenige zu den Schriftfortsetzern zählen, den emsigen Mönchen, die Geschriebenes mit intelligenten Fehlern kopieren, woraus sich möglicherweise, irgendwann, wie bei den Kopierfehlern in der Evolution, eine neue Gattung des Bemerkens entwickelt. So wie das wachsames Lesen bereits die Spezies "Randläufer" hervorbrachte, jenes schillernde Autor-Insekt, das links und rechts der Buchseiten auf dem Weissen krabbelt und dort, was es von den Texten verzehrt und verdaut

hat, prompt in schriftlichen Absonderungen hinterlässt. Sein Organismus ist vor allem kommentatorischer Art und er kann sich nur auf diesen schmalen Rändern der Welt erhalten » (135)

³⁰ Henri Atlan, « L'intuition du complexe et ses théorisations », in F. Fogelman-Soulé (dir.), *Les théories de la complexité. Autour de l'oeuvre d'Henri Atlan*, colloque de Cerisy, Paris, Gallimard, 1991, 9-42.

³¹ Cette dialectique du propre et de l'étranger est visible dans les textes mêmes de Strauss : il cite ses sources, recourt aux guillemets ou aux notes de bas de page pour révéler ses emprunts, signaler des convergences ou des influences. Dans ses textes les plus caractéristiques, les citations forment une sorte de chœur qui soutient la voix principale, renvoyant le lecteur à des fragments de nombreux livres qui sont rassemblés à l'intérieur du livre qu'il tient entre ses mains. Exhibant la généalogie de ses textes, c'est sa propre biographie que Strauss donne à lire, livrée sous la forme d'une bibliographie où chaque nom évoque un souvenir de lecture, un écho rencontré, une filiation possible.

³² Botho Strauss, *Les erreurs du copiste, op. cit.*, 29. Texte original : « Der Dichter spricht am liebsten zu Entfernten, zu seinesgleichen, so wie er stets auch von ihnen gesprochen wurde. [...] Gerät jedoch Literatur unter dieser Beanspruchung nicht in die Gefahr einer ausschließlichen, strengen oder verspielten Selbstbezüglichkeit? Ist es aber wirklich eine Gefahr? Nur was auf sich selbst bezogen ist, lehrt heute eine kybernetische Biologie, kann seine komplexe Umwelt meistern. Warum soll nicht, was für das Leben gilt, auch der Literatur und ihrem Fortbestehen von Nutzen sein: eine solche Autonomie, bei der jeder Schaffensakt Überlieferung, jede Progression Rückbindung wäre? Der Autor reagiert weniger auf eine Welt als vielmehr auf sein eignes Weltverständnis; und dies ist vor allem aus Literatur entstanden. Er ist zuerst und zuletzt ein marginales Vorkommnis eines längst gefüllten Buchs. Sein Werk begleitet randabwärts eine Weile jene immerwährende Schrift, aus der er hervorging und in der er wieder einmünden wird ».

³³ Deux systèmes autonomes peuvent être, l'un pour l'autre, parties de l'environnement : dans ce cas, les changements d'état d'un système deviennent des perturbations pour l'autre et inversement, de sorte que s'établit un domaine interactif d'états et de comportements.

³⁴ George Steiner, *Après Babel, Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1976, 87.

³⁵ Botho Strauss, *Les erreurs du copiste, op. cit.*, 187. Texte original : « Zu Weihnachten schenkte mir Diu sein erstes selbstgeschriebenes Buch : "Kriemhilds Rettung". Eine wunderschöne Synopse von Siegfried, Lohengrin und Prinz Eisenherz, selbsterfunden, selbstgeschrieben und selbstillustriert. » (185)

³⁶ *Ibid.*, 187.

³⁷ Botho Strauss, « Le soulèvement contre le monde secondaire », in *Le soulèvement contre le monde secondaire. Un manifeste*, trad. de Henri-Alexis Baatsch, Paris, Édition de l'Arche, 1996, 15. Texte original : « Es geht [...] um die Befreiung des Kunstwerks

« ...comme à la limite de la mer un visage de sable »...

von der Diktatur der sekundären Diskurse, es geht um die Wiederentdeckung [...] seiner theophanen Herrlichkeit » (*Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*, München/Wien, Akzente/Hanser Verlag, 1999, 41)

³⁸ *Ibid.*, 29. Texte original : « [...] sondern nur im A-Logos, in der Entbundenheit von Form, Sinn, auctoritas der Bedeutung. » (51)

³⁹ Adolf Schmutz, « Discours d'ouverture au Congrès des germanistes de 1997 », *Die Zeit*, 10.11.1997. Texte original : « Am Gezeigten ist nichts mehr zu deuten – es zeigt sich, in reiner Präsenz ». La traduction est faite par mes soins.

⁴⁰ Michel Foucault, « L'homme est-il mort ? », *Revue Arts*, 15 juin 1966. Au-delà de sa thématisation philosophique chez Nietzsche et Heidegger, la mort de l'homme se lit, aux yeux de Foucault, dans le courant structuraliste qui a remis en cause l'idée du sujet en tant que fondement et terme d'évaluation pour toute réalité. Ainsi Roland Barthes pouvait-il écrire : « l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence » (Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Oeuvres complètes*, vol. 2, 1993, Paris, Seuil, 1993-1995, 491)

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Dits et écrits 1954-1988*. Tome 1, Paris, Gallimard, 1994, 233-249. Sigrid Berka a attiré mon attention sur ce texte dans son article : « Vorsicht Lebensgefahr. Die Spätfolgen der Romantik bei Botho Strauß », Erika Tunner (dir.), *Romantik – Eine Lebenskräftige Krankheit: Ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne*, Amsterdam, Rodopi, 1991, 199.

⁴³ Michel Foucault, « Préface à la transgression », *op. cit.*, 242.

⁴⁴ *Ibid.*, 237.

Isabelle BOOF-VERMESSE

Récits-fantômes dans la post-géographie de l'éternel maintenant : effacement des traces et apophénie dans *Pattern Recognition* de William Gibson

Dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), Charles Baudelaire décrit la modernité en termes de changement, et donc d'information :

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. Si au costume de l'époque, qui s'impose nécessairement, vous en substituez un autre, vous faites un contre-sens qui ne peut avoir d'excuse que dans le cas d'une mascarade voulue par la mode.¹

On aurait tendance à penser que la modernité de notre époque postmoderne est liée au technologique plus qu'au costume évoqué par Baudelaire dans son approche visuelle du portrait. Or, le technologique n'est plus cantonné aux outils qui constituent notre environnement, mais fait désormais partie de nos corps ; ces prothèses qui en augmentent les capacités ne sont d'ailleurs pas uniquement matérielles, car les objets

technologiques que nous faisons nôtres font également sens dans un système culturel : à l'ère postmoderne, même le technologique est saisi d'une utilité seconde, il n'est pas seulement utile par ce qu'il sait faire ou ce qu'il nous aide à faire, mais il a également une dimension intangible en contribuant à sa façon à notre image sociale. L'outil technologique est aussi un objet de consommation qui à ce titre n'est pas imperméable aux modes et aux styles. L'héroïne de *Pattern Recognition*² (paru en 2003, et dont la version française *Identification des schémas* est publiée en 2006) est une chasseuse de tendances : son métier consiste à repérer les nouveaux styles lorsqu'ils sont encore de l'information. C'est elle qui, par exemple, a repéré le jeune Mexicain qui a porté sa casquette en arrière pour la première fois, et compris qu'il serait bientôt imité dans le monde entier (PR, 33). Il était porteur d'information et a tracé le premier point d'un motif, d'une forme, qui allait se détacher sur le fond d'une marée de casquettes : la forme émergente était la casquette en arrière, qui allait devenir porteuse de signification. La protagoniste de *Pattern Recognition* est donc chargée de détecter des « formes » sur le « fond » de la culture. Plus précisément, au moment où s'ouvre le récit, elle est engagée par un magnat de la communication pour retrouver l'auteur de bandes vidéos postées anonymement sur internet, dont les extraits disséminés (désignés comme « the footage ») font l'objet d'un culte de fans qui les commentent et tentent de les organiser en un tout cohérent. Une grande partie de la glose portant sur le *footage* concerne la mode, car les indices vestimentaires pourraient en permettre la datation. La célèbre définition donnée par William Gibson du cyberspace comme « hallucination collective » dans son ouvrage de fiction spéculative *Neuromancer* est ici appliquée à la mode en tant qu'elle est elle aussi un système qui fait circuler de l'information, transformant ce qu'elle remplace d'abord en redondance, puis en bruit. Au départ nouvelle par définition, l'information du nouveau style s'épuise dans l'imitation et la répétition et perd son avance.

La mode est particulièrement intéressante du point de vue de la théorie de l'information : selon la théorie de Claude Shannon, la transmission de l'information se heurte au brouillage du bruit, et a donc

besoin de redondance, de répétition (ce qui n'apporte pas d'information mais la confirme) pour être transmise. Dans le système de la mode, le nouveau reste l'information, mais il semble que bruit et redondance échangent leurs caractéristiques : ce qui est répété devient dépassé ; la répétition ne vient pas du tout aider le nouveau, mais le détruit et le transforme en son contraire. Inversement, le bruit, le brouillage des codes, la superposition de plusieurs systèmes sémiotiques ne vient pas du tout perturber la communication du nouveau, mais fonctionne comme le « fond » nécessaire sur lequel le nouveau style viendra se détacher, imperceptible au début, puis gagnant peu à peu du terrain, jusqu'à ce que, dominant le bruit, il devienne hégémonique, répétitif et ringard, disparaissant en tant qu'information. On ne retiendra pas ici l'approche de la mode en tant qu'elle est médiatisée par le langage adoptée par *Le Système de la mode* (1967). Si Barthes éprouve le besoin d'étudier la mode à travers le discours tenu sur elle, partant du principe que la mode n'existe qu'à travers le discours que l'on tient sur elle, le roman de Gibson traite la mode comme un système de signes indépendants du langage articulé, et c'est donc l'approche qui sera également retenue dans le présent essai.

Dans son développement dévolu aux signifiants clignotants » (« flickering signifiers »), Katherine Hayles décrit le paradigme posthumain comme remplaçant la dichotomie entre présence et absence par une dichotomie informationnelle, soit une oscillation entre ordre ou désordre, ou forme et hasard (« pattern/randomness »³). L'idée que la conscience humaine est avant tout un processeur d'information qui peut être matérialisée sur n'importe quel support est un topos du cyberpunk, genre obsédé par les possibilités offertes par la désincarnation : le corps, simple viande, pourrait être avantageusement remplacé par un disque en silicone qui contiendrait les mêmes informations. Comme l'argent déposé sur un compte bancaire est dématérialisé et circule comme une suite de chiffres, notre expérience pourrait être traduite en bits, en unités d'information. L'information transcende ainsi la présence, le corps et le temps :

Isabelle Boof-Vermesse

If my assessment is correct that the dialectic of pattern/randomness is displacing presence/absence, the implications extend beyond narrative into many cultural arenas. In my view, one of the most serious of these implications for the present cultural moment is a systematic devaluation of materiality and embodiment. I find this trend ironic, for changes in material conditions and embodied experience are precisely what give the shift its deep roots in everyday experience.⁴

Le présent essai partira de cette vision du posthumain liée à la désincarnation et au stockage des informations : l'humain devient une somme d'information, dont on peut changer le mode de conservation et d'échange. *Pattern Recognition* croise deux considérations, celle d'information en tant qu'incertitude ou nouveauté et celle d'image, qui correspond à la nouvelle dimension, qui désormais n'est plus uniquement utilitaire, du technologique, l'image étant une autre voie pour rendre compte d'un destin rêvé de désincarnation par la transcendance de la présence.

Il y a donc une réelle ironie dans le titre, presque oxymoronique, « Pattern Recognition » (« Identification des schémas », dans la traduction française). Les formes émergent, mais cette émergence se fait dans la répétition, garante de leur reconnaissance par celui ou celle qui les perçoit, ce qui suppose une familiarité, quelque chose de l'ordre du déjà-là, du déjà-vu. La mode apparaît donc comme la métaphore privilégiée de l'impossible nouveauté ; déguisé en création, le style doit fabriquer du même pour être perçu. Le posthumain, en tant que futurité (concept emprunté à la philosophie pragmatique : l'humain agit dans le présent et vit dans le futur, c'est le futur qui est cause du présent dans l'action humaine, contrairement à ce qui se passe selon les lois de la physique), est en réalité cantonné à la reconnaissance : il/elle reconnaît inlassablement les formes qu'on l'invite à consommer comme prétendument nouvelles avant qu'elles ne retombent dans la redondance et le bruit. Le roman traite donc, logiquement, de récupération.

Cayce fait partie du groupe d'internautes qui suit et commente passionnément le *footage*. Le travail du groupe, du forum, du fan club

d'herméneutes, consiste à décortiquer chaque plan des 135 vignettes, chaque décor et chaque vêtement étant examinés à la loupe pour y découvrir un indice qui permettrait de replacer le fragment dans une suite, afin de déterminer si, reliées entre elles, elles constituent un tout, un récit-fantôme (PR, 24), dont les extraits seraient les séquences. L'information est au cœur du roman en tant que forme sous deux aspects : du point de vue du récit, la quête d'information est le moteur du roman, qui, comme un roman policier, privilégie la quête herméneutique, et du point de vue des configurations des motifs, la lecture fait émerger des formes signifiantes en fonction des attentes de la lecture (intra et extradiégétique) ; provisoires, révisables, combinables, les configurations procèdent d'une sorte d'apophénie, le paradoxe étant que la configuration, qui génère de l'information, dépend d'une répétition détectée, comme on l'a vu plus haut.

Au niveau intradiégétique, ce travail de reconfiguration se situe dans la collecte et l'exploitation des traces informatiques. L'hypothèse du présent essai est que le roman de Gibson présente un nouveau mode de rapport à l'humain, nouveau même par rapport au posthumain. Le posthumain de *Neuromancer*, dans sa version cyberpunk, naviguait entre cyborg d'un côté et intelligence artificielle de l'autre ; ici, plus proche de notre chronotope, le posthumain se décline comme la somme des traces qu'il laisse dans une réalité à la fois virtuelle et immanente, éternelle et disponible : la toile. En tant que sujet, le posthumain recueille et exploite l'information selon son caprice ; en tant qu'objet de la lecture apophénique, il est à son tour susceptible de devenir une série de « signifiants clignotants », de données éparses potentiellement pertinentes qui dessinent son identité de fortune.

Premier plan et arrière-plan

Afin d'appréhender le traitement de l'information comme donnant lieu à une forme, il est utile à ce stade de faire appel aux catégories élaborées par l'École de Constance, car elles mettent en exergue le

rôle du lecteur/de la lectrice : « Le texte est un *potentiel d'action* qui est actualisé au cours du processus de lecture ».⁵

L'intérêt que présente Iser pour notre propos est double : en mettant en avant l'aspect virtuel du texte avant son actualisation par la lecture, la démarche privilégie la dimension esthétique, celle de la réception, même si les deux pôles du texte (artistique, la création du texte, et esthétique, la réception de ce texte, *PR*, 38) sont mis en tension. Ainsi, le sens est produit et non simplement découvert par le lecteur. Si l'information est isolée du bruit par la lecture, ni l'un ni l'autre n'ont de statut définitif : une fois découverte et assimilée, l'information cesse d'être nouvelle, elle devient redondance et entre dans le « pot commun » de ce qui est familier. Dans le domaine des arts visuels, qui est bien celui de *Pattern Recognition*, et suivant la terminologie de Clement Greenberg, on dirait que l'avant-garde devient kitsch. Dans le roman, les amateurs du « *footage* » craignent que leur objet devienne un objet de consommation de masse.

Le deuxième volet de la théorie de la réception, découlant du premier, à retenir ici, est l'accent mis sur l'aspect particulier du mode communicationnel du texte, de son échange d'information ; cette information est « latente » pourrait-on dire, elle se fonde dans le décor et attend ses lecteurs pour être vue. Il y a plusieurs façons de joindre certains points singuliers pour faire surgir le dessin caché dans le foisonnement de tous les autres points.

L'activité de lecture n'est donc pas linéaire, puisqu'elle se fonde sur un jeu de prédictions, de rétroactions, de réajustements continuels, en une dynamique qui ressemble à un système, même si le *feedback* est moins intense que dans la communication orale ; l'erreur, mauvaise interprétation ou anticipation, n'étant pas atténuée par le *feedback* communicationnel de la conversation ordinaire (où l'on peut immédiatement apporter des corrections ou des précisions à son interlocuteur), le potentiel d'incertitude, ou d'information, d'un texte littéraire est donc immense. Le lecteur/récepteur fabrique une synthèse qui reste toujours hypothétique : Iser parle de « point de vue mobile » (*PR*, 209). En la rapprochant des signifiants clignotants de Hayles, on

peut provisoirement conclure que la lecture, virtualité actualisée par réajustements progressifs, est un mode d'existence pré-posthumain. Il y a du posthumain dans tout lecteur.

Le roman de Gibson met en abyme ce fonctionnement en dénudant l'apophénie. La mère de Cayce communique avec les morts, et son père diagnostique ce comportement comme un symptôme d'apophénie, trouble dont il donne la définition suivante : «The spontaneous perception of connections and meaningfulness in unrelated things » (PR, 117). C'est la maladie du détective : trouver des connections entre les faits ; établir des liens logiques, voir une forme où il n'y a que la juxtaposition erratique de points pour les autres : organiser le hasard et donc le détruire. La paranoïa n'est que la raison humaine poussée à son extrême : les fétichistes du *footage* voient de l'information dans ce qui n'est, en fait, que du bruit : ils tâchent de faire disparaître la coïncidence – transformant en un tout la juxtaposition arbitraire de séquences provenant de caméras de surveillance du métro moscovite, par un récit à la fois *a priori* sur le plan artistique (il y aurait un auteur) et *a posteriori* sur le plan esthétique (l'œuvre construite par le forum).

L'univers de Gibson est à l'intersection de deux terrains d'exploration, le militaire et l'artistique – la surveillance et l'innovation, la programmation et la reprogrammation du réel. L'esthétisation de scènes tirées d'une caméra de surveillance fait d'ailleurs l'objet d'une pratique artistique qui existe.⁶ En 1995, la plasticienne Lynn Hershman Leeson avait proposé une installation intitulée « Difference Engine n° 3 » (d'ailleurs le titre d'un roman de Gibson écrit en collaboration avec Bruce Sterling et publié en 1990, lui-même inspiré par le premier ordinateur inventé par Charles Babbage), une sculpture interactive sur le thème de la surveillance.

Comme le montre *Pattern Recognition* en mettant en scène les conflits entre plusieurs écoles sur le forum dédié au « *footage* », l'actualisation de la virtualité ne doit pas être confondue avec une démarche interprétative univoque dont le décodage de l'allégorie serait un cas extrême : il y a du jeu dans la réception, une dynamique et une action possible. La « réception » n'est pas passive, mais elle est elle-même une action, une

« structure de réalisation », selon l'expression de Wolfgang Iser⁷. Dans l'entreprise de reconfiguration, le lecteur est appelé à faire jouer les signifiés pour créer un « objet imaginaire »⁸ qui d'ailleurs se modifie au fur et à mesure que de nouveaux signes apparaissent, venant modifier l'horizon d'attente et invitant de nouvelles configurations. En associant entre elles les parties du texte selon notre horizon d'attente, nous établissons la *Gestalt*⁹ ou plutôt les *Gestalten*, figures qui se font et se défont. La lecture consiste à élargir sa conscience en accommodant toujours plus d'inconnu, en tirant sur l'élasticité du probable.

L'élargissement du répertoire : de l'humain au posthumain

En adaptant les considérations d'Iser au visionnage des fragments, on met en évidence l'idée que l'interaction entre sujet et objet se développe à partir des trous et des négations, ce qui est absent et que le sujet doit reconstruire – il y a une différence de quantité d'information entre l'objet présent et l'image qu'en fabrique le sujet percevant. Le vide et l'absence fondent la matrice élémentaire de l'interaction. Les lecteurs naviguent de point d'incertitude en point d'incertitude en fournissant, non pas du complément, mais de la combinaison – l'information est dans l'agencement. Cayce est ainsi capable de voir du premier coup d'œil si un logo fonctionne ou pas : « She is only there to serve as a very specialized piece of human litmus paper » (*PR*, 13).

Avec une habileté machiavélique, l'entreprise de communication qui emploie Cayce a recours à une technique de transmission d'information qui prend le contrepied de la communication de masse : il s'agit de faire participer la cible à sa propre sensibilisation en lui faisant croire qu'elle est la source de l'information, de disséminer l'information, déguisée en bruit : « I want to make the public aware of something they don't quite know that they know – or have them feel that way. [...] They'll think they've thought of it first. It's about transferring information, but at the same time about a certain lack of specificity. » (*PR*, 65)

Si l'humain se réduit à sa fonction de détection et de traitement de l'information, la consommation doit s'appuyer sur l'hallucination ; les

produits ne sont plus matériels, mais des images, dont il faut repérer la forme dans le bruit de la culture qui est aussi la société de consommation. C'est le désir de tous pour les mêmes objets-images qui crée un sens de la communauté ; il y a un consensus, celui de la mode, qui a remplacé un sens commun qui serait le produit de la raison et de l'éthique.

La firme qui emploie Casey pour trouver l'auteur du *footage* a par ailleurs recruté une armée de jolies jeunes femmes branchées pour lancer un intérêt sur le *footage* ; elles font semblant d'avoir une vraie conversation avec les « cibles » dans un contexte de séduction, et utilisent cette conversation pour faire une publicité invisible pour le *footage*. Or, cette activité n'est pas sans danger, et une de ces jeunes femmes, amie de Cayce, fait l'expérience de la perte de son identité : « I'm devaluing something. In others. In myself. And I'm starting to distrust the most casual exchange » (PR, 87). L'humain devient le véhicule, voire le médium, d'une information non pas tant décontextualisée et désincarnée, mais au contexte et à l'incarnation programmés et contrôlés ; simple « support » du message qu'elle fait passer subrepticement, mêlé à un échange d'une autre nature, Magda éprouve l'angoisse de l'annihilation, et la situation qu'elle dépeint attire l'attention sur le lien entre posthumain et simulation, plus précisément sur la pragmatique de la simulation : le récepteur élargit ce qu'Iser appelle le « répertoire », les conventions de la réalité extratextuelle. En ce sens, la simulation envahit le réel par l'intermédiaire de la conscience du sujet qui modifie sa perception des conventions de son environnement « réel ».

Pattern Recognition met en scène la désorientation du sujet placé dans ce qu'il appelle un « monde miroir » : Londres, pour une Américaine, un autre monde qui change légèrement du premier, qui acquiert une dimension quasi-fictionnelle par ces infimes variations, et qui finit par rappeler d'autant plus le monde « premier » (les États-Unis), pourtant celui de la simulation : « A double-decker grinds past, registering less as mirror-world than as some Disney prop for Londonland. » (PR, 54)

La ressemblance permet la reconnaissance, elle rend les choses lisibles et compréhensibles, mais le monde miroir apporte aussi de l'information, car il y a des éléments nouveaux, de la différence qui

Isabelle Boof-Vermesse

elle n'est perceptible que comme se détachant de la ressemblance. L'élargissement du répertoire procède donc, de proche en proche, en une transaction entre la conscience en tant qu'elle est préparée au familier et ce à quoi elle est confrontée, le nouveau qui vient s'y détacher, mais en faisant une forme, forme rendue possible, donc, par le fait qu'il y a un fond, la culture. La culture ne peut accommoder brutalement du nouveau, l'information est filtrée par des grilles, que Wolfgang Iser appelle des « schémas », et qui sont situées dans l'humain en ce qu'il a de commun avec les autres humains de même culture : « Homo sapiens are about pattern recognition. Both a gift and a trap. » (*PR*, 23). Le piège est d'être incapable de voir le nouveau. Car la mondialisation menace l'existence de ces mondes miroir qu'elle a créés : bientôt il n'y aura plus d'autre côté du miroir (« Pretty soon there's no mirror to be on the other side of », *PR*, 108). Dans l'intervalle, cependant, c'est l'oscillation entre ces deux mondes presque semblables qui génère chez l'héroïne un sentiment continu d'étrangeté (« invasive weirdness », *PR*, 226). Ainsi, les déplacements de Cayce, ses constants vols d'un bout à l'autre de la planète, du Japon à Londres et à Moscou, dessinent une trajectoire « post-géographique » (*PR*, 6) dans un éternel maintenant. Au vertige dû à l'absence de repères dans l'espace se superpose celui de l'angoisse quant à l'absence de repères dans le temps, et la combinaison de ces deux continuités infinies est métaphorisée par le décalage horaire dont Cayce souffre tout au long du roman, et qu'elle exprime, à plusieurs reprises par une semi-plaisanterie sur son âme restée en arrière et peinant à rattraper son enveloppe : ce n'est pas innocent si c'est justement le corps qui manifeste le trouble posthumain chez l'être, comme pour se rappeler à son bon souvenir.

Le Futur

Marshall McLuhan, dans *Understanding Media* (1964), avait annoncé l'apothéose de l'humain par sa conquête de l'espace temps :

Récits-fantômes dans la post-géographie de l'éternel maintenant

Après trois mille ans d'explosion, au moyen de technologies fragmentaires et mécaniques, le monde occidental est en train d'implorer. À l'âge de la mécanique nous avons étendu nos corps dans l'espace. Aujourd'hui, après un siècle de technologie électronique, nous avons étendu notre système nerveux central lui-même pour embrasser le monde entier, abolissant à la fois l'espace et le temps de notre planète.¹⁰

Le futur étant déjà là, le roman de Gibson est conduit emphatiquement au présent ; l'état présent de la culture, la culture du présent, un présent provisoire, hypothétique. *Pattern Recognition* est un récit écrit au présent simple : l'éternel « maintenant » de la désorientation induite par la vitesse que dénonce Jameson dans son ouvrage *The Geopolitical Aesthetic* (1992), la spatialisation du temps qui évacue le réel et l'histoire. Ce nouvel espace qui a pris la place du temps, c'est le cyberspace : « When she returns to the forum page, her post is there. It is a way, now, approximately, of being at home. The forum has become one of the most consistent places in her life, like a familiar café that exists somehow outside of geography and beyond time zones¹¹. »

Nous n'avons plus d'horizon d'attente du futur, car le présent est inaccessible, comme le fait remarquer avec cynisme le patron de Cayce :

Fully imagined cultural futures were the luxury of another day, one in which "now" was of some greater duration. For us, things can change so abruptly, so violently, so profoundly, that futures like our grandparents' have insufficient "now" to stand on. We have no future because our present is too volatile [...] We have only risk management. The spinning of the given moment's scenarios. (PR, 58-59)

Il y a une obsession de la présence vécue comme illusoire, ce qui, paradoxalement, conduit à voir dans l'absence une preuve d'authenticité ; par exemple, le présent du *footage*, qui est une « présence » délibérément constituée par le regard apophénique et le désir historiographique des

Isabelle Boof-Vermesse

« fétichistes » est à l'opposé du présent éphémère de la mode traqué par la chasseuse de tendances : l'absence d'indices vestimentaires est considéré comme un trait de génie (PR, 23), car cette absence connote l'intemporalité – l'envers de la mode :

The girl wears a longer coat, equally dark but seemingly of fabric, its shoulder-padding the subject of hundreds of posts. The architecture of padding in a woman's coat should yield possible periods, particular decades, but there has been no agreement, only controversy.

She is hatless, which has been taken either as the clearest of signs that this is not a period piece, or simply as an indication that she is a free spirit, untrammled even by the most basic conventions of her day. Her hair has been the subject of similar scrutiny, but nothing has ever been definitively agreed upon. (PR, 23-24)

Objet artistique qui est tout le contraire d'un produit de consommation, le *footage* est ironiquement en passe de le devenir, car Cayce a été embauchée pour en retrouver l'auteur, et exploiter sa capacité à créer une communauté autour de son « produit ». Lorsqu'il est révélé que les clips proviennent simplement des vidéos d'un circuit fermé de télésurveillance moscovite, que l'artiste catatonique (elle a un fragment de bombe logé dans le cerveau) coupe en fragments, retravaille, et envoie sur la toile, le « fétiche » de la triade « Fetish Footage Forum » prend tout son sens d'objet arbitrairement doté d'une valeur, ici esthétique. Car les images sont en elles-mêmes insignifiantes, c'est une retouche infime qui change entièrement l'image qui en fait la valeur : en zoomant sur la bouche de l'homme et en modifiant quelques pixels, l'artiste modifie entièrement le sens de l'expression du visage, et donc l'ambiance de toute l'image (PR, 314) ; ces modifications sont parodiées par l'utilisation de Photoshop sur l'image d'une jeune fille (Judy), réduisant sa taille d'un tiers pour obtenir une créature virtuelle (Keiko) dont les appas, grâce à quelques copiés-collés et à quelques clics sur des logiciels d'animation, pourraient piéger un informateur japonais susceptible de fournir des renseignements sur l'origine du *footage* (PR, 132). La lecture

du *footage* devient alors la métaphore, au départ inversée, puis rétablie, de la culture en général. Le *footage* est une forme nouvelle qui se détache sur le fond de la culture pour être à nouveau avalée.

Dans son article sur *Pattern Recognition*, « Fear and Loathing in Globalization »¹², Fredric Jameson aligne le style de Gibson sur son propos : la référence constante aux marques, l'obsédant « name dropping » est l'expression d'un « nominalisme postmoderne », une posture qui selon lui conduit à l'effacement de la réalité devant l'hallucination collective. Comparant *Pattern Recognition* et *The Crying of Lot 49* (Thomas Pynchon, 1966), Jameson remarque que les indices (le *footage* d'un côté, les graffitis de l'autre) ne pointent plus vers une réalité sociale inimaginable, mais vers une esthétique inimaginable. Le réel est évacué. Si le réel est une construction arbitraire, mais reconnue par convention, dans l'univers des signes, la marque (simple nom) est remarquable par son ubiquité et sa capacité à faire disparaître la différence géographique.

L'allergie de Cacey aux marques, les vertiges et la nausée que déclenchent par exemple le logo de Tommy Hilfiger ou le bibendum de Michelin sont le symptôme de la perte de repères permettant de se situer dans l'espace, de s'orienter et d'agir sur le monde que connaît le sujet dans un monde où l'espace est aboli. Ainsi, la désorientation intense, la confusion spatiale et sociale induite par le capitalisme tardif que dénonce Jameson¹³ est liée à la dissémination de l'identité du sujet posthumain, réduit qu'il est à des traces informatiques.

Trace et traçabilité

La trace a partie liée avec l'information : elle est présence d'une absence, signe que quelque chose a eu lieu, que quelqu'un est passé par là, mais aussi que l'événement a cessé de se produire, que l'agent n'est plus là.

Or, l'explosion du numérique, selon l'expression consacrée, a causé ce que Louise Merzeau appelle « une transformation environnementale ». Si Claude Shannon nous avait déjà appris à mesurer l'information

Isabelle Boof-Vermesse

indépendamment du contenu (la mesure étant le degré d'incertitude que le message dissipe), cette fois, le message cesse d'être au centre pour se réduire à une des traces laissées par l'émetteur, dont l'accumulation va venir dessiner le profil, l'information se déplaçant sur la source :

En milieu numérique, la trace est en deçà de tout cadrage métacommunicationnel. Nos actes produisent de l'information avant même qu'un message-cadre ne vienne les "intentionnaliser". C'est tout le paradoxe des réseaux : la fonction phatique des signaux y est souvent plus déterminante que leur teneur sémantique, mais les traces ne sont plus attachées à une énonciation. Du moins, c'est une énonciation incertaine, sans marqueurs corporels et différée. Les données sont des déictiques qui ne signalent plus la continuité d'une présence, mais simplement une identité.¹⁴

Ainsi, la trace numérique devient comme un nouveau mode d'identité, constituée d'éléments d'information que le sujet ne contrôle pas et qui établit un profil (notamment un profil de consommateur), susceptible d'être exploité. Cette identité est discontinue, comme en fiction où seuls les traits saillants et les actions utiles sont indiqués. Cayce peut ainsi lire les visages comme des *emoticons*, avec le 8 pour figurer une paire de lunettes, un tiret pour le nez, et un slash pour la bouche. Le sujet devient alors lui-même l'objet d'une « pattern recognition » à cause de la disponibilité des traces qu'il laisse et qui peuvent être rassemblées et organisées, afin de dégager des constantes ; les traces apparaissent sous forme de fragments, d'itinéraire de navigation, d'anecdotes sur soi postés ici et là, que l'on peut regrouper et reconfigurer à l'infini pour les recouper selon les besoins : sans dépendre de leur support (par exemple, à cause de la multiplication des liens), les informations ont une disponibilité éternelle qui fait qu'on peut les convoquer à tout instant. Ce sont les véritables « signifiants clignotants » qui remplacent la présence par la forme. Invisibles et immatérielles, prises isolément, les traces prennent forme lorsqu'elles se constituent en constellation et en information par leur extraction ; l'apophénie intermittente est le mode d'appréhension du posthumain qui permet de faire fi de la

présence et de l'incarnation. Seule compte le sens, l'information qui correspond aux intérêts du moment. Pérenne et cependant non affectée par le temps, l'information attend d'être récupérée, dans tous les sens du terme : trouvée, utilisée, retournée.

Isabelle Boof-Vermesse
Université Lille 3

Bibliographie

- BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], *litteratura.com*. URL: [<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=481>]. Consulté le 28 mai 2013.
- BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction*, Paris, Les Presses du réel, 2003.
- GIBSON William, *Pattern Recognition*, New York, Berkley Books, 2005 [2003].
- HAYLES N. Katherine, *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1985 [1976].
- JAMESON Fredric, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- JAMESON Fredric, « Fear and Loathing in Globalization », *New Left Review*, n°23, septembre-octobre 2003. URL: [<http://www.newleftreview.org/?view=2472>]. Consulté le 17 avril 2012.
- McLUHAN Marshall, *Understanding Media*, Londres, Routledge, 1964.
- MERZEAU Louise, « Du signe à la trace : l'information sur mesure », *Hermès*, n°53, avril 2009. URL: [<http://www.merzeau.net/txt/memoire/tracabilite/tracabilite.html>]. Consulté le 17 avril 2012.

notes

- ¹ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, 1863, 2. Disponible en ligne sur *litteratura.com*. URL: [<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=c&id=481>]. Consulté le 28 mai 2013.
- ² William Gibson, *Pattern Recognition*, New York, Berkley Books, 2005 [2003]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention PR.
- ³ N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, 25
- ⁴ *Ibid.*, 48.
- ⁵ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1985 [1976], 7.
- ⁶ Gillian Wearing et Pierre Hughe, cité par Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Paris, Les Presses du réel, 2003, 70.
- ⁷ Wolfgang Iser, *op. cit.*, 60.
- ⁸ *Ibid.*, 119.
- ⁹ *Ibid.*, 227.
- ¹⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Londres, Routledge, 1964, 3-4.
- ¹¹ Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, 5.
- ¹² Fredric Jameson, « Fear and Loathing in Globalization », *New Left Review*, n°23, septembre-octobre 2003. URL: [<http://www.newleftreview.org/?view=2472>]. Consulté le 17 avril 2012.
- ¹³ Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic, op. cit.*, 54.
- ¹⁴ Louise Merzeau, « Du signe à la trace : l'information sur mesure », *Hermès*, n°53, avril 2009, 24. URL: [<http://www.merzeau.net/txt/memoire/tracabilite/tracabilite.html>]. Consulté le 17 avril 2012.

Pierre CASSOU-NOGUÈS

N. Wiener et W. Norbert Les nouvelles inédites de Norbert Wiener

Avant la Deuxième Guerre mondiale, Norbert Wiener (1894-1964) est un mathématicien, un mathématicien au spectre large, dont les travaux vont des mathématiques les plus pures, avec des résultats en théorie des nombres notamment, jusqu'aux plus appliquées. Ses travaux de guerre, son dialogue avec John von Neumann et les membres des conférences Macy le conduisent ensuite à mettre en place ce qu'il considère comme une nouvelle science de l'information, ou du contrôle, la cybernétique, selon la dénomination qu'il lui donne dans l'ouvrage éponyme de 1948. La cybernétique mêle science et fiction, des éléments qui se rattachent incontestablement aux sciences et à la technique et d'autres qui relèvent de, et que Wiener lui-même rattache à, la littérature et la science-fiction. Parallèlement, Wiener développe une œuvre littéraire : une longue autobiographie en deux tomes (*Ex-prodigy*, 1953 ; *I am a mathematician*, 1959), un roman *The Tempter* (1959) et une série de nouvelles dont deux seulement ont été publiées. Les archives de Norbert Wiener, conservées à la bibliothèque du MIT (Massachusetts Institute of Technology), renferment trois autres nouvelles de la même période, qui sont restées inédites et ne sont pas toujours tout à fait abouties, les dernières pages restant parfois à l'état de simple script.

À dire vrai, Wiener semble avoir toujours été tenté par le travail littéraire. Il donne une certaine importance dans son autobiographie aux quelques mois qu'il a passé à travailler comme rédacteur pour une encyclopédie, avant la Première Guerre mondiale. On trouve également dans les archives quelques pages d'une nouvelle intitulée « Priority »,

Pierre Cassou-Noguès

datant sans doute du début des années 1920 et concernant l'importance pour les savants de la découverte ou, plus exactement, l'impression psychologique d'être le premier à découvrir un fait scientifique. Surtout, Wiener a longuement travaillé entre 1936 et 1943 à un roman d'apprentissage, *The Professor's Progress*, qui, semble-t-il, dresse un tableau sévère du monde scientifique. Le texte reste dans les archives, mais ne peut pas être consulté à l'heure actuelle.

Cependant, il est certain que le côté littéraire prend une place beaucoup plus grande dans le travail du Wiener après la Deuxième Guerre mondiale et à l'époque de la cybernétique. Pourquoi ? Est-ce le fait d'un savant vieillissant, qui n'a plus l'énergie, la concentration nécessaire pour se consacrer à la science ? Ou bien celle-ci a-t-elle pris quelque chose d'insatisfaisant après la bombe nucléaire et à l'époque d'une menace technologique sans précédent ? La science elle-même exige-t-elle d'être complétée par un autre discours ? Pourquoi ce discours prend-il la forme de la fiction ? Quel est le rapport alors entre le savant, le robot ou la machine en laquelle ses recherches transforment peut-être l'humain, et l'auteur littéraire qui semble rester humain ? Ce sont ces questions que je voudrais ici aborder. Plus largement, je voudrais aussi présenter ces nouvelles inédites, ou publiées de façon confidentielle, qui, si l'on excepte « *The Brain* »,¹ sont restées un aspect méconnu de l'œuvre de l'inventeur de la cybernétique. N. Wiener y prend du reste un pseudonyme W. Norbert, qui ne cache pas son identité, mais donne à ces textes un statut à part.

Je commencerai par évoquer plusieurs textes dans la correspondance du savant concernant le rapport entre science et fiction et la position de la science-fiction. Je résumerai ensuite brièvement les cinq nouvelles en question avant de dégager plusieurs éléments communs. Je reviendrai enfin à propos d'une lettre à son éditeur sur le rapport entre Wiener et son double, Norbert : le savant et le littérateur.

Science et fiction

Il ne fait pas de doute que la cybernétique est, pour Wiener, une science. Dans l'ouvrage de 1948, la cybernétique est définie comme une science de la communication et du contrôle chez la machine et l'animal, y compris humain. À une question de son traducteur russe, Wiener répond sans ambiguïté : « As to whether cybernetics is a new science or a new fiction, I am sufficiently prejudiced to believe that it is a new science. »²

Cependant, la nouvelle édition de l'essai *The Human Use of Human Beings* (traduit en français sous le titre *Cybernétique et société*) vient de paraître. La couverture est ornée d'une bulle, dans le style de la bande-dessinée : « A great scientist discusses what man's robot partner might mean to him in the mechanized world of tomorrow. » Ce qui semble rattacher cet essai à la science-fiction plutôt qu'à la science. Le texte lui-même fait intervenir de nombreux éléments que nous voudrions rapporter à la fiction. De façon explicite, Wiener introduit un aspect important de sa doctrine, concernant la possible abstraction de la personne, la possibilité de transmettre un être humain par une ligne télégraphique, en discutant d'une nouvelle de Kipling et en considérant sa réflexion comme « une aventure dans le domaine de la science-fiction ». Ailleurs, le savant discute abondamment d'œuvres littéraires, « The Story of the Amulet » de Edith Nesbit, « Maelzel's Chess Player », de Edgar Allan Poe, « The Monkey's Paw » de W. W. Jacobs, notamment. Il est aussi en contact épistolaire avec nombre d'auteurs de science-fiction : Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Frederik Pohl, Kurt Vonnegut, pour ne mentionner que les plus connus.

Comment finalement distinguer cette science que serait la cybernétique et qui, du moins, dialogue avec la littérature, et la littérature elle-même, ou cette branche de la littérature, la science-fiction, qui, du moins, dialogue avec la science ? Et pourquoi alors choisir un pseudonyme pour mettre à part les textes de fictions littéraires ?

Dans ses essais, Wiener ne pose pas, ou rarement, la question explicite de la distinction entre science et fiction. On trouve en revanche plusieurs lettres sur ce problème :

But there is a more serious point. In this period in which the life and death of the human race depends on a correct evaluation of certain very definite problems thrust upon us by the development of technique, and in which the channels of scientific communication have been fouled up by secrecy and by the policy of superorganization of science, it is of vital importance for our survival that *we learn how to distinguish between science as a going concern and popular babbling about science*. The emotion which has gone into such phony pieces of journalism as the book on the flying saucers represents an amount of emotion which has been sated, and which no longer is at our disposal in facing the very vital question of just how much we are to incur the risk of permanently poisoning the atmosphere by atomic warfare. In short, science fiction has led to an inflation of the ego of the average escape reader by convincing him that he is thinking in the newest, most precise, and most scientific terms when in fact he is doing nothing of the sort. Actually, there is *more relevant thought for the human problems of the new age of science in the old folklore of fairies and magic* than there is in this entire new venture in journalism. The problems of the three wishes, of the magician's apprentice, and the like, gain nothing in poignancy by being dressed up in pseudo-scientific verbiage. It is better for people not to think that space suits and interplanetary travel constitute science. And *if they do not know that science is primarily a way of thought and a response to problems, it is far better that they do not fool themselves by treating science as the latest mumbo-jumbo of the witch doctor*.³

Il est tout à fait remarquable que Wiener ne caractérise pas la science par une propriété intrinsèque (la rationalité, le formalisme, par exemple) mais, au regard de la science-fiction, par une sorte de sérieux que la littérature contemporaine ne réussit pas à produire, à la différence d'une littérature antérieure (du XIX^e siècle). Le « problème des trois souhaits » fait référence à la nouvelle de W. W. Jacobs mentionnée plus haut. « L'apprenti magicien » est le titre d'une nouvelle de Goethe sur le même thème, que Wiener évoque aussi régulièrement. Je reviendrai sur le relatif dédain de Wiener vis-à-vis de la science-fiction contemporaine. En principe, cependant, il n'existe pas en fait de différence nette entre science et fiction, qui sont susceptibles d'être confondues. Et c'est bien

pourquoi Wiener a besoin d'un pseudonyme pour ses fictions : il ne faut pas qu'on les confonde avec son travail scientifique.

I still prefer to have the rather non-concealing pseudonym used for my stories just because it is non-concealing. In other words, I have no objection to letting the public know that I do stories of this genre, but I wish for future contingencies to *make a clear distinction* between the work that I publish as a scientist and as an objective observer, and the stories I publish for the pure fun of it. Of course, up to now there has been no possibility of confusion. But in the future *I may either do a piece of scientific work which might be confused possibly with science-fiction, or some sort of hoax which might endanger my scientific reputation if it came out under my name.* I have no objection to having people know that Norbert Wiener is the author of these stories, but I want some trademark on them that will distinctly separate them from my professional work.⁴

Ou encore :

Both of my stories appeared under the pseudonym W. Norbert, which is as you see completely transparent. My notion of the purpose of pseudonyms is not to conceal my identity but *to make a sharp separation between my serious and my light work.* Even *this separation is not absolute*, for it is not my intention to write anything which does not express albeit obliquely my real opinions.⁵

Le savant refuse de marquer une séparation « absolue » pour reprendre son expression entre des essais qu'il rattache à une science et des fictions qu'il publie en tant que telles. Il prend une certaine distance vis-à-vis de la science-fiction contemporaine sans doute. Mais il lui reproche surtout un manque de rigueur, un manque d'inventivité et un caractère factice, répétitif, qui restent accidentels et la distinguent des premières tentatives de Verne ou de H. G. Wells.

In my childhood, I was devotee of Jules Verne. In my early years of maturity I was a devotee of H. G. Wells. I am therefore what

Pierre Cassou-Noguès

might be considered a reasonable prospect for an interest in science fiction. Unfortunately, the mushrooming development of science fiction in the recent past has repelled me, and I am in no way disposed to write a preface for an anthology on this subject.⁶

Ou encore : « However, I am afraid that I am not too much a devotee of science fiction. It is a milieu which seems to me to have *a very limited scope and technique*, so that one almost knows from the title of a book exactly what to expect. »⁷ Et à nouveau, « One of the curses of the science fiction racket of the present day is the way in which it attempts to give large numbers of people the conviction that they are doing scientific work or reading about science when they are really reading about something quite different. »⁸

Dans cette veine, le savant est particulièrement critique vis-à-vis du roman de Kurt Vonnegut, *Player Piano*, qui pourtant lui fait explicitement référence et semble bien illustrer un certain nombre de thèmes cybernétiques.⁹ Seul Asimov, que Wiener appelle systématiquement « Azimov », trouve grâce à ses yeux. Les deux hommes semblent projeter d'écrire ensemble un roman autour des scandales à la télévision. Le roman ne verra pas le jour, mais le savant en envoie au romancier un résumé.¹⁰ Celui-ci reste introuvable, à moins qu'il ne s'agisse de « Under the Stone », qui est alors écrit de la seule main de Wiener.

Les nouvelles de W. Norbert

« The Brain »¹¹ est d'abord publiée (sous le pseudonyme W. Norbert) dans le journal des étudiants du MIT, *Technology Engineering News* en 1952. Elle est reprise l'année suivante dans une anthologie éditée par G. Conklin intitulée *Crossroads in Time*. Elle a pour cadre une réunion de médecins. L'un d'eux amène un patient atteint d'amnésie mais qui retrouve peu à peu la mémoire. Il a lui-même été neurologue. Il a été marié avec un enfant. La famille habitait près d'une route. Le fils et la femme sont renversés par une limousine. La femme meurt peu de temps après. Le fils reste idiot, une grosse moitié du cerveau enlevée.

Le conducteur est un patron de la mafia, surnommé « The Brain ». Le médecin refuse les 50 000 dollars que lui propose le bandit. Quelques temps plus tard, il est enlevé de force pour venir opérer un homme victime d'un accident. Il s'agit du même mafieux, qui ne se souvient plus du médecin. Celui-ci opère, soigne son malade mais le lobotomise également. À la fin de l'opération, l'un des acolytes lui donne 50 000 dollars. « 100 000 dollars, ajoute le Cerveau qui se réveille, je me sens bien ».

« The Miracle of the Broom Closet »¹² est publiée sous le même pseudonyme dans le même *Technology Engineering News* en 1952, reprise en février 1954 dans le *Magazine Of Fantasy and Science Fiction*, édité par A. Boucher, puis en 1964 dans l'anthologie de F. Pohl qui rassemble une série de nouvelles écrites par des savants, *The Expert Dreamers*. Le « patron » d'un laboratoire mexicain, un personnage dans lequel il n'est pas difficile de reconnaître l'ami de Wiener, Arturo Rosenblueth, achète par hasard de la ferraille pour réaliser quelque expérience. Son préparateur, Sébastien, dévoué au patron, prie avec ferveur le saint dont il porte le nom pour que l'expérience réussisse. Et elle réussit en effet, mais, après plusieurs mois, il apparaît qu'aucun autre laboratoire ne réussit à la reproduire. Le patron est attaqué dans des revues scientifiques par ses collègues américains. Finalement, il s'aperçoit que la ferraille qu'il a achetée possède des propriétés exceptionnelles. Elle vient d'une église mexicaine, elle a été amenée d'Europe et ce pourraient être les reliques de Saint Sébastien, magnétisées en quelque sorte par les prières ferventes que lui adressait le laborantin.

« The Day of the Dead »,¹³ datée de 1952, fait suite à l'un des séjours de la famille Wiener, à Mexico, où le savant travaille avec Rosenblueth. C'est d'abord l'esquisse d'un scénario d'après une idée de M. E. Chafetz, Peggy Wiener (l'une des filles du savant) et Norbert Wiener. Celui-ci le propose à Hitchcock¹⁴ avant de l'écrire sous forme de nouvelle. Celle-ci reste inédite. Un scientifique américain, Dr Smythe, vient inspecter un laboratoire mexicain. Wiener décrit dans des pages

Pierre Cassou-Noguès

éloquentes la préparation de la fête du jour des morts à Mexico et discute avec humour de ce qu'il appelle ailleurs la « Megabuck science » – la science à un million. La visite de D^r Smythe se passe mal. L'un des scientifiques mexicains, le D^r Vasquez, finit par essayer sur son collègue américain un nouveau poison, issu du curare, qui le paralysera, mais lui laissera toute sa conscience, pendant que l'autre le découpe et le tue à petit feu.

Le monologue de Vasquez qui explique la situation au D^r Smythe, paralysé par le curare, un monologue de plusieurs pages, curieusement cruel, doit être mis en relation avec l'épisode de la vivisection dans l'autobiographie de Wiener – *Ex-prodigy* – et se révèle alors éclairant quand au statut, à la fonction et aux difficultés que Wiener lui-même prête à la science, j'y reviendrai.

« A Scientist Reappears »¹⁵ est sans doute rédigée en 1954 à la suite du voyage de Wiener en Israël. La première partie, tapée à la machine, mentionne l'auteur W. Norbert. La seconde partie est écrite à la main. La nouvelle est inédite. Un groupe de mathématiciens dînent à Haïfa après un colloque. Ils discutent de ce que l'on pourrait appeler par anticipation des nanotechnologies. Ils découvrent une formule griffonnée sur la nappe, exactement celle qui leur manque. En observant la formule (par exemple de ce que l'auteur écrit « i » et non « j » pour la racine de -1, ils déduisent qu'il est mathématicien, plutôt que physicien, mais un mathématicien appliqué, etc.), ils arrivent à constituer une sorte de portrait robot de l'auteur. Ce pourrait être leur collègue Posner, disparu quelques années plus tôt. Ils partent à sa recherche et finissent par le retrouver dans un kibboutz des environs où il s'est fait opticien. Immédiatement, il est assassiné par son ancien assistant, De Gratiansky. Le journal que tient Posner permet de reconstituer à la fois les raisons de sa disparition et du geste de De Gratiansky. De nombreux traits lient Posner à Wiener, qui semble ainsi se figurer assassiné par la « Megabuck science ».

« Under the Stone »¹⁶ (1960). Il s'agit d'un projet de roman. Peut-être s'agit-il du roman destiné à être écrit en collaboration avec Asimov, mentionné dans les lettres citées ci-dessus. En tout cas, il en reste

des notes, de la main de Wiener qui prennent alors la forme d'une nouvelle. Certains personnages sont tirés du roman publié quelques années auparavant par le savant, *The Tempter*. Ils mènent maintenant une enquête à propos du suicide d'un adolescent prodige travaillant dans des quizz pour la radio. On y voit le portrait de plusieurs enfants prodiges dans des familles juives de New York. Wiener a lui-même été un enfant prodige, et il évoque dans son autobiographie ses cousins de New York, juifs, auquel sa mère trouvait un mauvais genre.

Le bon savant, le mauvais et la vivisection

Les nouvelles ont, pour la plupart, un aspect biographique important. On pourrait parler d'auto-fiction ou d'auto-science-fiction, dans la mesure où elles sont baignées d'une atmosphère scientifique, mettant en scène des savants et, pour l'une d'entre elles, une anticipation scientifique, avec les nanotechnologies. On y rencontre des personnages qui représentent le reflet de Wiener. Ce rapport s'exprime d'abord dans leurs noms. Ainsi, si Wiener signifie « celui qui vient de Vienne », la nouvelle « *The Day of the Dead* » fait intervenir un savant américain « *Warshauer* », celui qui vient de Varsovie.

Warshauer was a visiting mathematician from the States and was working together with the Boss on some utterly incomprehensible problems of neuro-physics. [...] Warschauer was pouring over a sheet of paper covered with even more of these symbols. He was a thick set, bearded, absent-minded Yanki professor, but at least he knew that Mexico was still the property of the Mexicans.

Le portrait colle parfaitement à Wiener, qui travaille avec Rosenblueth à Mexico, en mathématicien sur des problèmes de biologie. Wiener est lui-même pour le moins râblais. Il porte une barbiche. Sa distraction est légendaire.

La nouvelle « *A Scientist Reappears* » est un récit donné par un savant américain en visite en Israël et qui est préoccupé, comme Wiener dans ses essais cybernétiques, par la question des usines automatiques :

Pierre Cassou-Noguès

« I am a scientist of roving interests [...] I have been working on the more abstract parts of the field of the design of automatic factories. » Mais, à ce narrateur, qui semble représenter dans la nouvelle une première version de Wiener, il faut ajouter le savant assassiné : « Posner », celui qui vient de Poznan. À nouveau, le portrait robot que ses collègues dressent à partir de la formule que Posner a griffonnée sur la table correspond à Wiener lui-même : « Pour résumer, nous cherchons un américain, probablement un juif, qui a commencé comme mathématicien et a eu un maître européen, à la fin de ses études. Ensuite, il s'est tourné vers l'ingénierie électrique ou la physique. » Wiener est lui-même parti en Europe à la fin de ses études, en Allemagne, puis en Angleterre à Cambridge où il a collaboré avec Russell. Du reste, dans son journal, Posner développe des réflexions qui sont mots pour mots celles que Wiener publie à la même époque concernant les dangers de la « Megabuck science » et la difficulté à rester savant après la bombe nucléaire. À dessein ou non, Wiener semble donc s'être représenté deux fois dans cette nouvelle : dans le savant-narrateur et dans celui qu'on assassine.

Face à ces doubles que se donne Wiener, les nouvelles font régulièrement intervenir un mauvais savant, un savant qui a trahi la science et s'est fait le partisan de cette science à un million. Ce sera, dans « The Day of the Dead », le D^r Smythe :

Dr. Smythe – a visiting American physician who is the head of the American Scientific Society. He is on an inspection trip to the labs with his fat, pompous, pseudo-socialite wife. He is rather short, fat, mostly bald with a thin mustache and glasses. He wears an expensive and well-tailored suit with a boutoniere and has an entirely condescending attitude towards all people.

Dans « A Scientist Reappears », De Gratiansky est l'ancien assistant de Posner, qui lui vole ses découvertes et finit par l'assassiner :

At first I had been rather pleased by his apparent openness, his enthusiasms, and his social gifts. He had come from a family which

had been well to do, and somewhere on the outer edge of the old aristocracy, but his family had come down in the world and their tastes had not. He had taught me all I ever came to know of good food, good drink and pleasant life, and it almost escaped my attention that I was paying for many things of which he was the beneficiary.

Je ne chercherai pas ici à essayer d'identifier ces mauvais savants dans l'entourage de Wiener. Ces mauvais savants sont toujours vénaux. C'est aussi le cas de Cedric, dans « Under the Stone », cet adolescent prodige, qui va pousser au suicide un autre champion de Quizz, plus jeune et plus fragile :

Cedric had been destined for an academic career, and in fact was an instructor [mot illisible] at a New Jersey College. However, he found that the salary of a young instructor did not enable him to satisfy his taste for urbane and civilized living, nor did he find the humdrum existence of his colleagues enough to quench his desire for a more prominent position in the public eye.

La vénalité du mauvais savant s'oppose à la « sainteté » que Wiener prête au bon savant. Cet aspect, plus qu'éthique, quasi-religieux dans le rapport à la science est récurrent dans les nouvelles et les lettres de Wiener. La nouvelle « The Miracle of the Broom Closet » faisait déjà intervenir un saint, saint Sébastien, qui faisait aboutir, miraculeusement, les expériences du patron. Bien qu'ils dussent être séparés (« At any rate, the moral of this little tale, if there is any moral, is that saint and scientist should each stick to his own business »), le saint et le savant se trouvaient de fait être associés et collaborer. Le thème de la sainteté est également sous-jacent dans « A Scientist Reappears », Posner qui a fui une science militarisée et s'est réfugié dans un Kibboutz, s'est fait opticien, polisseur de lentilles en quelque sorte, comme Spinoza, dont Wiener dit ailleurs : « Spinoza was a saint. »¹⁷ Son assistant, et futur assassin, oppose de son côté les saints que les savants pouvaient être hier, et les évêques, les administrateurs donc, qu'ils sont aujourd'hui :

Pierre Cassou-Noguès

« It was a new world, De Gratiansky said [...]. The days of the saints were over for the scientist and the new scientists were to be the bishops and the popes. »

Enfin, c'est en terme de sacrifice et avec de multiples références religieuses que Wiener décrit sa propre vocation scientifique : « I am a scientist [...]. It means to me a worship of intellectual honesty and of Truth, a willingness to subordinate personal advantage to these, and a desire to do creative work so strong that it takes precedence over all other impulses. »¹⁸ Ou encore : « If I had lived then [around 1800], I would probably have been a long bearded rabbi, very possibly the grand rabbi of a Polish province, and I would have written a commentary on the Kabala, perhaps with special reference to the Golem – instead of helping to design Golems. »¹⁹

Les nouvelles tendent donc à opposer un bon savant, qui reflète la personne même et les écrits de Wiener, et un mauvais savant, lequel s'est soumis à la science militarisée, la science dévoyée par l'argent que Wiener critique. Mais cette première vue est mise en question par un autre thème récurrent, celui de l'opération, de la vivisection. Plusieurs des nouvelles mettent en scène, ou évoquent, une opération, gratuite et cruelle. Ainsi, le savant du « Miracle of the Broom Closet » achète et manipule les flèches qui ont transpercé le corps de Saint Sébastien. Le médecin de « The Brain » lobotomise son patient, ce patron de la Mafia, sans raison autre que la vengeance personnelle. Mais c'est dans la nouvelle « The Day of the Dead » que la cruauté est la plus explicite. Le savant américain, ce mauvais savant qui inspecte le laboratoire mexicain, se retrouve immobilisé, sans perte de conscience, par un poison inventé par le collègue mexicain. Et celui-ci l'observe avant de lui expliquer alors comment il va le découper :

“Let me see how you are getting on.” He turned back Smythe’s eyelids and peered into the pupils. He felt the muscles of his guest which had turned unaccountably flabby. The guest made a few frustrated motions as if he wished to sit upright, and some inarticulate sounds came from his mouth. Vasquez busied himself in undressing Smythe’s chest and in strapping on the set of metallic

electrodes [...]. Then he took down another set of electrodes and after carefully examining Smythe's head for the proper anatomical landmarks, he adjusted these into position on a sort of skeleton cap. Then he sat down on a comfortable chair, drew out his cigar case, and lit a luxurious looking Havana cigar. He took one or two luxurious puffs.

La scène s'étend sur presque deux pages. Wiener commente, dans une lettre à l'éditeur : « He uses his victim in my story as material for a piece of human vivisection to test out a new variant of curare which can be taken by mouth. »²⁰

Or, si les bons savants, Posner par exemple, peuvent être assassinés, ce sont les mauvais savants sur lesquels on opère ainsi. Ces opérations, ces vivisections, pour reprendre le terme de Wiener, sont le fait des bons savants. Et Wiener présente ainsi l'inventeur du poison et l'auteur de cette « vivisection humaine » : « a man in his middle thirties, Latin-American, dark, very good looking, has a large mustache of which he is very proud, pleasantly arrogant, always lighthearted, without any trace of seriousness. [...] *He is a man whom one cannot help liking, whatever he does.* »

Qui découpe qui ?

Le thème de la vivisection vient modifier les rapports entre le « bon » et le « mauvais » savant dans les nouvelles qui nous occupent. Il est également présent dans l'autobiographie. Dans le premier volume, consacré à son enfance, Wiener évoque longuement son père Leo, qui a adopté durant une année d'étude à Berlin des principes tolstoïens et, sa vie durant, reste fidèle à l'interdiction de boire de l'alcool, de fumer du tabac et de manger de la viande qu'impliquait la doctrine de Tolstoï. Leo est végétarien et profondément préoccupé par les différents traitements auxquels les animaux sont soumis. De sorte que la maison Wiener est remplie de tracts contre la vivisection montrant des animaux torturés. Sans Tolstoï, se souvient Wiener, « je n'aurais pas été élevé comme un végétarien, n'aurais pas vécu dans une maison entourée d'horribles

Pierre Cassou-Noguès

(à faire se dresser les cheveux sur la tête) tracts végétariens contre la cruauté envers les animaux et n'aurais pas été soumis aux nombreux préceptes et à l'encombrant exemple de mon père sur ces sujets. »²¹

Le jeune Norbert est « terrorisé », « terrifié » par l'idée de la mutilation : le forgeron qui a un orteil difforme, un volet fermé qui fait penser à un œil aveugle, suffisent à l'effrayer.²² En même temps, son père le laisse librement fouiller dans les bibliothèques, et l'enfant, puis l'adolescent cherche dans les livres de médecine et de biologie des images de difformités, ou des récits d'exécution par l'électricité : « Ces livres éveillaient ou rappelaient en moi des émotions de douleur et d'horreur et, pourtant, me montraient que ces émotions étaient liées à celles de plaisir. »²³

Ou encore,

la biologie peut exercer une fascination morbide sur le jeune étudiant. Sa légitime curiosité est mêlée à un intérêt prurigineux pour le douloureux, le dégoûtant. J'avais conscience de cette confusion dans mes propres motivations. J'ai dit qu'il y avait des passages dans mes livres, traités scientifiques ou contes de fée, que je passais rapidement d'abord mais sur lesquels je revenais de temps en temps avec un plaisir sinistre. Les tracts contre la vivisection qui encombraient notre table de travail grandissaient ma confusion par leur exagération.²⁴

Wiener a onze ans. Il étudie alors la biologie et les mathématiques à l'université. Il a choisi ces matières en partie parce qu'il y avait distancé son père²⁵, ce qui lui épargnait ses terribles leçons. Un jour, avec deux ou trois compagnons, le jeune étudiant vole un cobaye dans le laboratoire et tente sur lui quelque expérience *in vivo*, sur l'artère fémorale, une vivisection donc durant laquelle l'animal meurt. Norbert passe « devant le tribunal de sa propre conscience ». Et il y est reconnu coupable. Ce n'est pourtant qu'un cobaye, un cochon des Indes.

Wiener envoie le manuscrit de son autobiographie à sa psychanalyste, Janet Rioch. Celle-ci pointe (on s'en douterait) l'épisode de vivisection :

The passages which give me some mild concern relate to your description and discussion of the pleasurable factor in the “vivisection” experiment and the fear and fascination related to concepts of mutilation. At one point you say that Freud has described or rather explained these things efficiently. The Freudians would, I believe, attribute these feelings, particularly the *fear* to “castration anxiety”. Actually I do not think that this adequately accounts for the phenomenon of undue fear of mutilation.²⁶

Le savant écrit aussitôt à son éditeur pour lui demander de supprimer les passages en question. Celui-ci répond avec prudence : « Dear Dr. Wiener, [...] If there are sound psychiatric reasons relative to your own state of mind for the omission of the vivisection episode, that is of course, enough to make see why it should come out. Otherwise, I should prefer to have it remain in as it is of considerable interest. »²⁷

Wiener semble suivre les conseils de son éditeur, plutôt que de sa psychanalyste. Peut-être raccourcit-il le passage concernant la vivisection qui tient en quelques phrases dans la version définitive de l'autobiographie.

Comment comprendre dans ce contexte la position de la vivisection dans les nouvelles de Wiener, et les rapports alors entre le bon et le mauvais savant ? N'est-ce pas finalement que, malgré la culpabilité, la vivisection reste dans l'esprit du savant une opération indissociable de la science ?

Il faut mentionner une autre lettre de Wiener à son éditeur. Wiener lui explique pourquoi il a écrit ce texte :

I say these things and I have written my book because there is something in me that demands that I speak and that I write. [...] I have worked in the austere and exacting medium of mathematics, whose beauty is displayed by its carrying of cold logic into significant and compelling forms, but I have done this as a man with warmth in his veins, even as the soul of the sculptor need not be confined by the coolness and hardness of the marble which he shapes. [...] The present age is a Byzantine Age, an age of epigony, and it shares Byzantium's hatred for and fear of the whole man.

Pierre Cassou-Noguès

Byzantium found its officials among the mutilated chamberlains of the royal wardrobe. We aim our knife more directly at the brain. A form of frontal lobotomy, *per hatpin*, has become an office procedure of psychiatrists, and this disrespect for the integrity of the brain in those whom society regards as misfits is merely the grotesquer extension of a policy which feeds its scientists with just so much half-knowledge as will make them subservient agents for policy formulated by our real heroes, the businessmen, and threatens them with dire penalties if they presume to think of the nature and consequences of the destructive policies which they are commanded to enforce.²⁸

C'est l'une des rares occurrences, dans les textes de Wiener, où le bon savant, le savant dévoué à la science véritable, est soumis à une mutilation. Le savant reste un homme, auquel la science ne permet pas de s'exprimer complètement. C'est pourquoi il écrit, développe une œuvre littéraire. Mais l'époque ne le supporte pas. Elle le lui interdit et cela revient donc à le soumettre à une mutilation, une sorte de castration (Wiener semble reprendre les termes de sa psychanalyste) ou, dans son vocabulaire propre, une lobotomie.

Voici donc la version du savant. Wiener a besoin d'un double, Norbert, qui le complète et lui permette d'exprimer ce qui échappe à la science, lui permette donc de rester humain. Seulement, quand il lui laisse la plume, celui-ci donne une autre version. C'est la science elle-même, le bon savant, qui mutile son objet, le lobotomise, le découpe, le réduit à autre chose qu'un humain. Il faudrait conclure, au regard de l'épisode de la dissection dans l'autobiographie, et de la culpabilité que ressent alors Wiener, que la science est bien coupable de cette mutilation. Et ce serait justement ce que le savant lui-même ne pouvait pas dire et pourquoi il lui fallait un double.

N. Katherine Hayles a bien montré comment la cybernétique de Wiener engage à un renversement de l'humanisme et fonde l'apparition d'un autre que l'humain, un posthumain si l'on veut, en même temps que Wiener lui-même reste attaché à une doctrine humaniste. C'est, je crois, la même tension qui s'exprime dans les nouvelles du savant, entre

une science vue comme mutilation et le farouche désir de la part même du savant qui la pratique de rester humain, justement parce que l'être auquel elle donnerait lieu, l'être qui dans le développement scientifique et technique succéderait à l'humain serait moins qu'humain, un humain mutilé.

Dans l'un des derniers textes qu'il ait écrit, l'introduction définitive de *God & Golem, Inc.*, quelque mois avant sa mort, Wiener note : « Si cet essai doit signifier quoi que ce soit, il doit s'attaquer réellement à de réelles questions. L'esprit dans lequel est entrepris cet essai est celui de la table d'opération, et non d'une cérémonie larmoyante autour d'un cadavre. »²⁹ Comme si donc le savant acceptait la fin de l'humain. Et, pourtant, la science reste vue comme opération chirurgicale, vivisection donc. N'aurait-on pas des raisons de s'inquiéter avant de passer sur le billard, sous le scalpel de l'un de ces bons savants qui vivent dans l'imaginaire de W. Norbert ?

Une question, qui restera ici ouverte, serait de savoir si cette vue de la science comme mutilation et cette tension alors entre le pressentiment du posthumain et le désir de rester humain est propre à Wiener, un phénomène psychologique (qu'il faudrait par exemple ramener à son enfance, à son père végétarien, etc., etc.), ou bien si elles nous sont communes : nous les partagerions peut-être sans le savoir. Ou bien même sont-elles justes et touchent-elles à la réalité ? Le développement scientifique, technique et imaginaire qui fait de nous des cyborgs, des posthumains, représente peut-être en effet une mutilation qui élimine, au profit de quelques attributs « améliorés », une multitude de virtualités, des avènements possibles, que conservait l'humain et qui se perdent aujourd'hui.

Pierre Cassou-Noguès
Université Paris 8

Pierre Cassou-Noguès

notes

- ¹ Dont N. Katherine Hayles discute notamment (*How We Became Posthuman*, Chicago, Chicago University Press, 1999, 116).
- ² Norbert Wiener à G. H. Povarov, 18 mars 1960, archives Wiener boîte 19, dossier 276. Tous les textes inédits sont cités d'après les archives Wiener conservées à la bibliothèque du MIT, au département « Special Collections and Manuscripts ».
- ³ Norbert Wiener à M. Greenberg, 19 novembre 1952, archives Wiener boîte 11, dossier 152. Je souligne.
- ⁴ Norbert Wiener à G. Conklin, 1 juin 1953, archives Wiener, boîte 12, dossier 174.
- ⁵ Norbert Wiener à J. V. L. Hogan, 9 juillet 1954, archives Wiener, boîte 13, dossier 196.
- ⁶ Norbert Wiener à M. Greenberg, 19 novembre 1952, archives Wiener boîte 11, dossier 152.
- ⁷ Norbert Wiener à A. G. Hansen, 13 janvier 1955, archives Wiener boîte 14, dossier 207. Je souligne.
- ⁸ Norbert Wiener à A. B. Larson, 12 décembre 1958, archives Wiener boîte 18, dossier 255.
- ⁹ Boîte 10, f153, Norbert Wiener à Miss Hope English, de Charles Scribners Sons, Pub. À propos de *Player Piano* : July 17, 1952. « I have just received a copy of the novel *Player Piano* which you sent me. I have been reading bits of it from time to time [...]. The book seems to belong very definitely to the highly specialized metier of the science fiction author. I, for one, am sufficiently along in years to be nostalgic for the writings of Jules Verne and H. G. Wells, who are primarily literary men instead of devotees of a new cult. In short, I feel that it was inevitable that your new book be written, and it will probably be written by different authors four or five times over with varying degrees of originality. » (Norbert Wiener à H. English, chez Charles Scribners Sons, 17 juillet 1952, archives Wiener boîte 10, dossier 1533).
- ¹⁰ « You will remember that we discussed the possibility of a second novel concerning the television scandals. [...] I want to go ahead with the novel. I have already carried my plan of it to the point at which I can write down a firm scenario covering all the important actions, characters and motives. This I shall do in the near future. [...] As this new book deals with a contemporary theme, I feel that I need help and collaboration. [...] Do you know of Isaac Azimov, the science-fiction writer ? He is much more than a science-fiction writer, as he is Professor of Biochemistry at the Medical School of Harvard University, and he has written at least one bang-up detective story in which the main theme is that of scientific integrity. He was also the teacher of my daughter who is working in biochemistry in Chicago and a good friend of mine. He was my interlocutor here in Cambridge on a radio program [about] the Tempter. It is Mr. Azimov whom I should like as a collaborator. »

(Norbert Wiener à J. Epstein, 10 février 1960, archives Wiener boîte 19, dossier 273). Peu de temps après, Wiener écrit directement à « Azimov » : « I am enclosing a copy of an abstract of our proposed novel. Let me know how it seems to you. [...] I hope our plans will work. » (Norbert Wiener à Isaac Asimov, 27 mai 1960, archives Wiener boîte 20, dossier 281).

- ¹¹ Archives Wiener, boîte 28D, dossier 632.
- ¹² Archives Wiener, boîte 29C, dossier 684.
- ¹³ Archives Wiener, boîte 29C, dossier 682.
- ¹⁴ Norbert Wiener à Alfred Hitchcock, 14 février 1952, archives Wiener, boîte 10, dossier 146.
- ¹⁵ Archives Wiener, boîte 31, dossier 758.
- ¹⁶ Archives Wiener, boîte 33A, 667.
- ¹⁷ Norbert Wiener à Herbert Simon, 5 octobre 1953, archives Wiener, boîte 12, dossier 175.
- ¹⁸ Norbert Wiener à C. Lomnitz, 5 décembre 1952, archives Wiener, boîte 11, dossier 160.
- ¹⁹ Norbert Wiener à Herbert Simon, 15 juin 1953, archives Wiener, boîte 12, dossier 175.
- ²⁰ Norbert Wiener à Groff Conklin, 1^{er} juin 1953, archives Wiener, boîte 12, dossier 174. Je souligne.
- ²¹ Norbert Wiener, *Ex-Prodigy*, Cambridge, MIT Press, 1983 [1953], 15.
- ²² *Ibid.*, 32, 33, 40, 41.
- ²³ *Ibid.*, 65, également 63.
- ²⁴ *Ibid.*, 110.
- ²⁵ *Ibid.*, 121.
- ²⁶ J. Rioch à Norbert Wiener, 2 septembre 1952, archives Wiener, Boîte 41, dossier non numéroté
- ²⁷ H. Simon à Norbert Wiener, 8 septembre 1952, archives Wiener, Boîte 41, dossier non numéroté
- ²⁸ Norbert Wiener à Herbert Simon, 5 octobre 1953, boîte 12, dossier 179.
- ²⁹ Norbert Wiener, *God & Golem inc. : Sur quelques points de collision entre cybernétique et religion*, trad. par Christophe Wall-Romana et Patricia Farazzi, Paris, Éditions de l'Éclat, coll. « Premier Secours », 2001 [1964], 3.

Gaïd GIRARD

Les Enfances de l'homme artificiel

La figure du savant qui crée un homme artificiel, un androïde, a été abondamment étudiée. Elle s'inscrit dans des récits souvent dystopiques où l'artefact créé, toujours plus puissant, rapide, résistant, éventuellement plus beau que l'homme (ou la femme), menace de détruire les hommes et/ou son créateur. C'est le cas du plus connu d'entre eux, la créature de Frankenstein, mais aussi de l'automate de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) ou du cyborg du premier *Terminator* (James Cameron, 1984), pour ne prendre que des exemples célèbres. Tous ces récits à régime non réalistes, littéraires ou filmiques, rejouent la malédiction première du docteur Frankenstein, la fable du savant puni pour sa présomption à égaler Dieu ou pour son irresponsabilité face aux conséquences de son acte transgressif. Ce n'est cependant pas la figure mythique du « savant fou » et sa dimension prométhéenne qui nous intéresse ici, mais son versant opposé, c'est-à-dire celui de la créature artificielle, qui entretient toujours des rapports étroits avec l'homme, même quand elle n'est pas littéralement à son image.

Posons d'abord quelques questions sur la nature de ces créations artificielles douées d'intelligence, afin de baliser le terrain.

- Se limitent-elles à n'être que des imitations mécaniques et souvent surpuissantes de l'homme, dont la dangerosité éventuelle ne tient qu'à la volonté de puissance diabolique ou aveugle de leur concepteur ?
- Ou peut-on penser qu'une nouvelle sorte contemporaine d'homme-machine vient effacer l'homme moderne hérité du XVIIIe et se couper de la trace de son histoire, devenant par là même une créature artificielle ?

Gäid Girard

- Ou encore, faut-il plutôt dépasser l'opposition humain/artifice pour défendre l'idée que nous avons tous la possibilité d'être des cyborgs comme Donna Haraway nous y invite dans son « manifeste cyborg » (1985).¹ Nous serions ainsi libérés des dichotomies figées animal/homme, homme/femme, homme/machine, blanc/noir, corps/esprit, nature/technologie, qui sont sources d'inégalités et d'oppression.

Le cyborg ne serait alors qu'une forme contemporaine de l'humain revisité qui aurait intégré le posthumain :

Le cyborg est un organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman. [...] Le cyborg est une créature qui vit dans un monde post-genre ; il n'a rien à voir avec la bisexualité, la symbiose précédipienne, l'inaliénation du travail, ou toute autre tentative de parvenir à une plénitude organique à travers l'ultime appropriation du pouvoir de chacune de ses parties par une unité supérieure. Le cyborg n'a pas d'histoire de ses origines au sens occidental du terme.²

En réfléchissant sur ce concept de cyborg et ce que les différentes représentations fictionnelles de créatures artificielles peuvent dire de l'humain, on peut se demander si on peut penser une humanité sans processus de venue au monde inscrit dans le temps, en un mot sans naissance et sans enfance ? Inversement, les androïdes et autres intelligences artificielles échappent-ils toujours au tropisme de la construction d'une histoire individuée par mécanisme mémoriel ?

Pour explorer ces questions, on s'appuiera sur quatre récits de science-fiction, l'un littéraire, les trois autres cinématographiques qui ont tous fortement marqué l'imaginaire de leur époque et mettent en scène chacun à leur manière une trace d'enfance artificielle. On reviendra tout d'abord au roman fondateur de Mary Shelley, *Frankenstein*, paru en 1818. Il ne s'agit pas de répéter ce qui a déjà été dit à l'envi sur le rôle fondateur de ce texte, mais de rappeler brièvement de ce qui sera

nécessaire au propos. On se tournera ensuite vers le cinéma : *2001 : A Space Odyssey* de Stanley Kubrick (1968), *Blade Runner* de Ridley Scott (1982),³ et le premier épisode la trilogie des *Matrix* (1999-2003), des Wachowski, dans un ordre différent de la chronologie d'ailleurs. Toutes ces œuvres ont été immédiatement et sévèrement critiquées, souvent pour des raisons normatives (religieuses, morales, culturelles), et ont connu en même temps un succès retentissant auprès du public qui en a fait des œuvres cultes représentatives de la culture de leur époque.

Ces quatre récits présentent des créatures artificielles organiques (*Frankenstein/Matrix*) ou robotiques (*2001, Blade Runner*) qui se rebellent contre leur créateur, et revendiquent le droit au désir, à la reconnaissance et à la liberté, en dignes descendants des idées des Lumières et de la définition de l'homme moderne. Chacune d'entre elles est dotée de langage et de subjectivité, rendue plus proche au lecteur/spectateur par une narration qui choisit le mode de l'intime – récit à la première personne pour la créature de Frankenstein, intensité des gros plans dans les trois films pour signifier l'émotion et déclencher l'empathie du lecteur/spectateur, même dans le cas de HAL, l'ordinateur de *2001*.

Comme on le sait, Frankenstein s'inscrit dans le contexte du radicalisme politique britannique de la fin du XVIII^e siècle, défendu par les deux parents de Mary Shelley, William Godwin, auquel Frankenstein est dédié, et Mary Wollstonecraft, féministe anglaise de la première heure, qui mourut quelques jours après avoir donné naissance à Mary. Tous deux publièrent des essais qui firent date dans la pensée politique anglaise ; *Enquiry Concerning Political Justice* (1793) pour Godwin, *A Vindication of the Rights of Men* (1790), *A Vindication of the Rights of Women* (1792) pour Wollstonecraft. Ils défendaient l'idéal romantique d'une nouvelle humanité libre de la tyrannie religieuse et politique en place, où l'éducation prendrait une place prépondérante afin de produire des êtres humains rationnels tournés vers le bien commun.

Ce qui fait l'un des intérêts du roman de Mary Shelley, c'est qu'elle met en pratique fictionnelle la chimère de la tabula rasa, et qu'elle décrit les enfances supposées d'un artefact devenu soudain vivant, doué de

Gaïd Girard

conscience et laissé à l'abandon, qui apprend dans la solitude. Cet être vivant passe par toutes les phases de la découverte du monde et de lui-même, dûment décrites : sensations d'abord, puis sens esthétique ; sentiments, puis langage ; amour, puis haine déclenchés par le rejet de ceux qui refusent de le reconnaître comme sujet. Le discours de la créature résume en quelques chapitres les étapes de son apprentissage non guidé.⁴ Le monstre était bon au départ, dans la meilleure tradition rousseauiste ; il devient un être animé par la vengeance à cause d'une éducation manquée, d'une absence d'amour, de la fuite du créateur face à sa descendance qu'il n'a pas pris la peine de nommer. Le monstre le dit lui-même à Frankenstein : « I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous. »⁵

Dans le roman de Mary Shelley, *La séparation* entre humain et monstrueux se fait donc sur la question de la filiation et de l'apprentissage accompagné. L'homme artificiel de Mary Shelley est une métaphore *a contrario* de la fonction essentielle de la transmission parentale, de l'éducation bienveillante (*benevolent*) dans la formation de l'humain. Si l'on a pu invoquer la créature de Frankenstein pour d'autres aspects de la pensée sur l'homme artificiel – l'homme cybernétique, l'homme prothétique, le texte de Mary Shelley insiste avant tout sur les éléments nécessaires à la constitution d'une subjectivité, qui passe par une démarche réflexive sur sa propre origine. On retrouve dans le roman l'influence de l'environnement scientifique et littéraire bien connu de l'auteur,⁶ mais c'est cependant la question des conditions de la mise au monde d'un être humain qui fonde le roman d'une très jeune femme orpheline de mère, reniée par son père au moment de la rédaction du récit, et déjà hantée par l'entrelacement de la naissance et de la mort de ses propres enfants et de ses proches.⁷ Cette problématique évidente chez la fille de Godwin prend des formes différentes dans les autres œuvres étudiées, mais ne disparaît pas, au contraire.

En effet, c'est au fond le même drame que pour la créature de Frankenstein qui se rejoue pour Rachel, la répliquante la plus achevée de l'univers du film de Ridley Scott, *Blade Runner*, et que son inventeur,

Tyrell, garde à ses côtés comme secrétaire. Rachel est un robot androïde encore plus évolué que Roy, le chef des Nexus 9 qui se sont rebellés contre le sort qui leur était fait et ont quitté les colonies de l'espace pour revenir sur terre. Comme les autres Nexus, elle est d'une plastique parfaite et d'une grande intelligence, et manie fort bien les subtilités du langage. Rien ne la distingue des humains – c'est d'ailleurs le slogan de la corporation qui fabrique les Nexus, « more human than humans ». Elle-même ne sait pas qu'elle est un robot et croit qu'elle est humaine. Tyrell explique à Deckard, le « blade runner » chasseur de Nexus, comment on implante des souvenirs d'enfance dans le système des androïdes, afin qu'ils aient le sentiment d'être humain ; il s'est servi pour Rachel des souvenirs de sa propre nièce. Il est frappant de voir que lorsque Rachel rend visite à Deckard afin de connaître les conclusions du test qu'il lui a fait passer, elle se défend d'être un robot en brandissant une photographie d'elle et de sa mère. Deckard détruit brutalement ses illusions en lui faisant la liste de souvenirs qu'elle croit personnels et uniques.

Cette scène évidemment pathétique brouille les frontières entre l'humain et la machine, et le spectateur ne peut que se demander de quel côté se trouve l'humanité. À nouveau, le créateur humain a fait défaut à sa créature, ici en la laissant dans l'ignorance de sa propre nature et en lui mentant ; le père symbolique ne tient pas son rôle alors que la conscience (erronée) de l'appartenance à l'espèce humaine est construite sur la trace de la filiation, biologique et historique, qu'elle soit réelle ou fabriquée. Roy, qui lui sait qu'il est un Nexus, jouera plus tard sur cette filiation artificielle lors de sa rencontre avec Tyrell qu'il appellera Father avant de le tuer, dans une scène œdipienne profondément ironique. Rachel dont la subjectivité est donc fabriquée vit cependant une histoire d'amour avec Deckard, dont il n'est pas sûr qu'il soit lui-même un replicant. Le plan sur les nombreuses photos qui ornent son piano et qui attirent l'attention de Rachel laisse la porte ouverte à cette interprétation. Le pathétique et la cybernétique se rejoignent dans un récit romantique qui a fondé le succès de *Blade Runner*. L'humanité ne se situe pas là où l'on croit, mais elle est aisément reconnaissable, même s'il ne s'agit que d'un simulacre.

Gäid Girard

De façon inversée, puisque cette fois les robots (re)deviennent des hommes, *Matrix* exploite aussi une vision de l'humain très classique, ici basée sur une séparation nette entre corps et esprit. Le monde humain est une illusion générée par la matrice, une structure contrôlée par les machines intelligentes qui ont pris le pouvoir sur les humains et qui utilisent ces derniers comme source d'énergie. Mais pour ce faire, elles ont besoin de leur vie psychique, et doivent donc, alors que les corps des humains sont en fait enfermés et alignés dans des hangars de production, leur donner l'illusion virtuelle d'une vie « normale », c'est-à-dire mimétique de celle des spectateurs. Certains humains se sont cependant libérés de la matrice et vivent en dissidence dans « le désert du réel ».

Neo qui vit donc dans un hologramme comprend peu à peu que la réalité n'est pas ce qu'il croit ou voit, et que lui même est un être aliéné et manipulé à loisir par l'agent Smith. Afin de rejoindre les dissidents de Zion, il lui faut renaître par deux fois : la première en choisissant la pilule rouge que Morpheus lui tend, dans une scène dont le didactisme sur la liberté de l'homme ne s'embarrasse pas de nuances ; la deuxième en renaissant physiquement. Le retour au corps pour sortir de l'univers virtuel de la matrice est un passage obligé vers la liberté, une épreuve effrayante, filmée de façon spectaculaire dans une scène où la référence à la parturition, à l'expulsion d'un milieu utérin est surdéterminée de façon stridente. Elle rejoue une naissance qui n'a pas eu lieu, puisque comme Morpheus l'expliquera plus tard, « we are not born anymore, we are grown ».

Avant d'être extrait puis repêché de sa coque amniotique, Neo – et le spectateur – a le temps de voir une usine de berceaux, l'unité de production d'énergie humaine. On la reverra plus tard, et l'on comprendra qu'il s'agit du cœur de la matrice, animée par l'énergie générée par les corps humains devenus de simples piles électriques. Dans l'univers de *Matrix*, les hommes sont devenus des objets, des « commodités », et ils ne recouvrent une subjectivité libre qu'en vivant l'épreuve violente de la naissance au « désert du réel », et en devenant des cyborgs, des êtres hybrides ou machine et homme ne font qu'un. Ils

se télétransportent, peuvent assimiler des programmes informatiques en quelques secondes, sont d'une vitesse, d'une force et d'une intelligence surhumaines.

Cependant, la naissance de Neo et l'apprentissage qu'il doit suivre ensuite le place distinctement du côté de l'humain et de la transmission à travers la figure paternelle de Morpheus. Dans *Matrix*, l'humain fait retour par la physicalité de la naissance et la présence d'une figure paternelle. On retrouve ici un schéma de formation du sujet humain que nous avons déjà repéré, même si tout semble inversé dans *Matrix* ; on peut l'attribuer à la dimension très opportuniste du film qui offre un pot-pourri séduisant de tous les systèmes philosophiques produit par l'humanité⁸ ; mais on peut aussi se demander si toute représentation réflexive de l'humain ne bute pas forcément sur la question de la transmission originelle et de la reconnaissance du sujet, sur la question du nom du Père lacanien, quel que soit le texte narratif dans lequel elle s'insère.

Pour approfondir cette interrogation, il est utile de se tourner vers Stanley Kubrick, et *2001 : À Space Odyssey* (1968), qui nous propose une représentation radicale de la question de la nature de l'homme artificiel. Son homme artificiel à lui n'a pas de corps anthropomorphique ; c'est un ordinateur surpuissant, HAL qui contrôle toutes les opérations de la navette spatiale en route pour Jupiter. Il converse naturellement avec les cosmonautes, joue aux échecs avec eux, et sa voix ne se départit jamais d'une certaine onctuosité courtoise. Les personnages, comme les spectateurs, savent bien qu'il s'agit d'une voix synthétique, mais ils la traitent comme une voix humaine, dans la mesure où HAL peut réagir aux situations intersubjectives et dialoguer comme n'importe quel humain ; il donne l'illusion d'une subjectivité au travail. Quand Dave Bowman se rend compte que HAL s'est émancipé du contrôle des hommes, et a sciemment causé la mort de ses compagnons afin de se rendre maître du vaisseau spatial, il décide de le déconnecter. Loin d'être filmée comme un geste gravissime, mais qui reste technique, cette scène baignée de lumière rouge est représentée comme une agonie poignante, digne d'un roman sentimental du XIX^e siècle.

Gaïd Girard

Il est en effet tout à fait frappant de voir comment Kubrick dote la machine d'un espace corporel dans lequel Bowman se glisse, comme dans le ventre du monstre. Il est encore plus frappant de voir que cette déconnexion progressive prend l'allure d'une éducation à l'envers, où HAL retrace l'historique de son apprentissage et régresse à la fois techniquement – sa voix se déforme comme dans un enregistrement qui perd graduellement sa source d'alimentation – et psychologiquement : il passe du discours rationnel au sentiment de peur, à l'angoisse de la mort (« my mind is going, I can feel it ») ; il finit par chanter une comptine, comme si son apprentissage du langage avait imité celui de l'homme, dans un effet d'illusion psychologique sidérant. On retrouve la thématique de la transmission et de la reconnaissance, puisque les dernières paroles intelligibles de HAL sont de se nommer et de donner le nom de son père/instructeur ; cette intelligence artificielle sans corps androïde simulé n'est jamais plus humaine que quand les ressorts de sa fabrication sont exposés ; Bowman choisit de répondre à HAL (« yes HAL, I'd like to hear it; sing it for me ») comme on rassure un agonisant afin de maintenir le lien humain du langage et de l'intersubjectivité jusqu'aux derniers instants d'une vie qui s'éteint.

Dans cette séquence, Kubrick positionne le spectateur « dans le ventre de la bête », et plus précisément dans l'œil de l'ordinateur que l'on a vu à de nombreuses reprises en gros plan auparavant, alors que la voix de HAL se faisait entendre sur la bande-son. Dans cette scène, Bowman fonctionne sur deux plans à la fois qui du coup se brouillent : il déconnecte une machine et il maintient un lien intersubjectif avec HAL jusqu'au dernier moment. On entend distinctement son souffle, que l'on projette sur l'agonie de HAL : le corps humain et celui de la machine se mêlent ; le tournevis de l'homme déconnecte l'œil de l'ordinateur de l'intérieur, abolissant la frontière jusqu'ici nettement marquée entre homme et machine, chair et composants électroniques. De plus, et cela renforce le premier brouillage, l'espace qui contient homme et machine est sans cesse déconstruit : l'extérieur du casque est aussi l'intérieur de l'ordinateur, horizontales et verticales deviennent interchangeables suivant le placement de la caméra, les barres blanches de connexion de HAL se reflètent sur le casque de Dave comme si tout

était sur le même plan et ne faisait qu'un. L'œil du spectateur perd ses marques, et la bande-son du souffle court de Dave que l'on prêterait facilement à HAL contribue à l'impression de confusion spatiale.

En fait, cette scène peut être rapportée à ce que Donna Haraway dit de sa position de critique culturel (« cultural critic ») qui se refuse à rejeter la technique et à penser l'homme (ou la femme) en dehors de la machine, dans un splendide isolement. Dans une interview de 1990, elle fait le point sur sa conception du cyborg publiée en 1985. Elle y définit sa position comme postée dans le ventre de la bête, « in the belly of the monster », la meilleure place à son avis pour penser et agir sur les changements de la condition humaine, et féminine en particulier.⁹ Elle avait conclu son essai par une phrase devenue célèbre, « I'd rather be a cyborg than a goddess », c'est-à-dire une créature perméable et hybride, fonctionnant sur un système complexe de connections et de déconnections, de subjectivités croisées qui subvertit les oppositions franches et empêche le rejet de l'Autre comme radicalement exogène.

Haraway pose le concept de cyborg afin de mieux se dégager des dichotomies habituelles pétrifiantes, et en particulier celle du genre, mais aussi de toutes les autres, telles que celle de la race ou de la classe. Le cyborg de Haraway est une créature fondamentalement impure. Dans l'article précédemment cité, elle cherche à jeter des ponts théoriques entre la métaphore du cyborg qu'elle a construite et une historicité politique. Elle s'appuie entre autres sur les écrits de Hortense Spillers, une spécialiste de littérature noire américaine pour rappeler que les récits d'esclaves insistent toujours sur la question de la transmission :

The situation of the human being in slavery is the situation of the body that passes on the status of non-human to the children; it is the story of people who exist outside the narratives of kinship. The white woman married the white man: he had rights in her that she did not have in herself. She was a vehicle for the transmission of legitimacy, so she was precisely the vehicle for the transmission of the Law of the Father. The person in captivity, however, did not even enjoy the status of being human. The mother passed on

Gäid Girard

her status, not her name, to the child, not the father; and the status of the mother was not human. And it is precisely that historical and discursive situation which, in Spillers' language, positions black men and women outside the system of gender governed by the oedipal story of incest and kinship.¹⁰

On retrouve ici le lien entre humain et transmission symbolique, auquel les esclaves n'avaient pas accès. C'est précisément contre cette même exclusion de la sphère du symbolique, de celle du nom du Père, que nos hommes artificiels se rebellent. Toutes les scènes liées à l'enfance ou l'apprentissage dont nous avons parlé, aussi différentes soient-elles, ont en commun de mettre à jour le point d'articulation et de retournement entre la machine androïde utilitaire et la revendication d'un sujet désirant inscrit dans une histoire œdipienne.

En ce sens, l'homme artificiel nous dit quelque chose sur l'humain ; il renvoie à une structuration du sujet psychique indispensable et indissociable de sa dimension politique. L'Œdipe impossible du non-homme s'inscrit dans un contexte d'exploitation économique et culturelle, fictionnelle, mais aussi historique. Sa réappropriation passerait par l'abandon de l'imitation du modèle et par la création de sujets hybrides. Cependant, aucun de nos androïdes n'y parvient véritablement dans nos quatre récits ; *Blade Runner* s'en approche, mais la multiplicité des fins de ce film pointe la difficulté de la clause pour ce récit singulier.

Est-ce à dire que ces récits cultes sont au fond prisonniers d'une conception datée de l'homme, où l'Œdipe demeure incontournable,¹¹ ou est-ce que justement, l'Œdipe reste la pierre d'angle de la trace de l'humain, dans des constructions narratives profondément contradictoires ?

Dans un récent article bilan sur l'influence du concept de cyborg de Haraway, Sheryl Hamilton insiste sur la double dimension du concept comme métaphore textuelle, mais aussi discursive et pratique.¹² Haraway en fait un outil d'action politique affirmant que l'hybridité technologique de l'homme est un fait qu'il faut intégrer à

toute réflexion sur l'humain, afin de peser sur son avenir. À l'inverse, Jean-Michel Besnier parle d'un « accablant désir de machines », qui ferait du cyborg un idéal du Moi mortifère pour l'humain.¹³ Si, depuis, Haraway a reconnu le caractère utopiste de son manifeste, l'influence déterminante qu'il a exercée sur les penseurs du post-humain montre bien que les tentatives de dépassement de l'opposition homme/machine sont opératoires et permettent de construire une représentation de l'humain en phase avec le XXI^e siècle. Celle-ci ne peut néanmoins faire l'économie d'une réflexion sur l'enfance et les modes de transmission spécifiques à l'humain, entre Rousseau, Freud et Lacan.

Gäid Girard

Université de Bretagne occidentale

HCTI/CEIMA

Bibliographie

BESNIER Jean-Michel, « Un accablant désir de machine », in Jean-François CHASSAY (dir.), *L'imaginaire de l'être artificiel*, Presses Universitaires du Québec, 2010, 85-98.

HAMILTON Sheryl N., « Le cyborg, 11 ans après : la survie pas si étonnante du Manifeste cyborg », in Jean-François CHASSAY (dir.), *L'imaginaire de l'être artificiel*, Presses de l'Université du Québec, 2010, 63-84.

HARAWAY Donna, « Le manifeste cyborg », publié en 1985, repris et légèrement modifié en 1991. URL: [<http://www.scribd.com/doc/10160771/Donna-Haraway-Manifeste-Cyborg>].

PENLEY Constance et Andrew ROSS, « Cyborgs at Large, an interview with Donna Haraway », *Social Text*, n°25-26, 1990, Duke University Press, 8-23.

SHELLEY Mary, *Frankenstein*, Londres, Penguin, 2003 [1818/1831].

Gäid Girard

notes

- ¹ Cf Donna Haraway, « Le manifeste cyborg », publié en 1985, repris et légèrement modifié en 1991. URL: [<http://www.scribd.com/doc/10160771/Donna-Haraway-Manifeste-Cyborg>]
- ² *Ibid.*, 2 ; Cf aussi : « Contrairement aux espoirs du monstre de Frankenstein, le cyborg n'attend pas que son père le sauve par une restauration du jardin, c'est-à-dire par la fabrication d'une race hétérosexuelle, par son achèvement dans un ensemble fini, une ville et le cosmos. » (*Ibid.*, 3.)
- ³ Il existe trois versions principales de *Blade Runner* : 1982, 1992, 2007.
- ⁴ Chapitres 3 à 9 du second volume de *Frankenstein*
- ⁵ Mary Shelley, *Frankenstein*, Penguin Classics, p. 103 : « Oh Frankenstein, be not equitable to every other and trample upon me alone, to whom thy justice, even thy clemency and affection, is most due. Remember that I am thy creature ; I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom you drivest from joy for no misdeed. Everywhere I see bliss, from which I alone is irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous. [...] Believe me Frankenstein, I was benevolent ; my soul glowed with love and humanity ; but am I not alone, miserably alone ? You , my creator, abhor me; what hope can I gather from your fellow creatures, who owe me nothing. »
- ⁶ Mary Shelley explique dans la préface à l'édition de 1831 de *Frankenstein* que l'un des fréquents sujets de discussion entre Shelley et Byron lors du fameux séjour au bord du lac de Genève qui donna naissance à *Frankenstein* portait sur « the principle of life » et les derniers développements des théories scientifiques à ce sujet.
- ⁷ Rappelons que Mary Shelley perd successivement trois enfants en bas âge en 1815, 1818, 1819, et qu'en 1816, sa demi-sœur Fanny se suicide et la première femme de Shelley, Harriet est retrouvée noyée.
- ⁸ Cf l'intérêt que *Matrix* a soulevé chez les philosophes et les nombreuses publications à ce sujet. Voir Alain Badiou et al, *Matrix, machine philosophique*, Paris, Ellipses, 2003 ; Laura Bartlett et Thomas B. Byers, « Back to the Future, the Humanist Matrix », *Cultural Critique*, n° 53, *Posthumanism* (hiver 2003), 28-46 ; Slovoj Zizek, « The Matrix, or two sides of Perversion », *Philosophy Today*, Celina, 1999, vol. 43, URL: [www.egs.edu/...zizek/.../the-matrix-or-two-sides-of-perversion/].
- ⁹ « What I was trying to do in the Cyborg piece [...] is locate myself and us in the belly of the monster, in a techno-strategic discourse within a heavily militarized technology. » (Constance Penley et Andrew Ross, « Cyborgs at Large, an interview with Donna Haraway », *Social Text*, n°25-26, 1990, Duke University Press, 12, URL: [<http://www.jstor.org/discover/10.2307/466237?uid=2&uid=4&sid=21101290703137>])
- ¹⁰ *Ibid*
- ¹¹ Position que défendraient certaines féministes qui considèrent le modèle freudien et lacanien du sujet comme essentiellement patriarcal.

¹² Sheryl N. Hamilton, « Le cyborg, 11 ans après : la survie pas si étonnante du Manifeste Cyborg », in Jean-François Chassay (dir.), *L'imaginaire de l'être artificiel*, Presses de l'Université du Québec, 2010, 63-84

¹³ Jean-Michel Besnier, « Un accablant désir de machine », *op. cit.*, 85-98

Liste des auteurs

Isabelle Boof-Vermesse est maître de conférences à l'Université Charles de Gaulle Lille 3 où elle enseigne la littérature américaine. Spécialiste du roman policier, son champ de recherche inclut la littérature postmoderne et les études de genre. Elle a publié en 2010, en codirection avec Kornelia Slavova, un ouvrage intitulé *Gender/Genre*. Elle a aussi publié de nombreux articles, en particulier sur William Gibson, auteur sur lequel elle prépare actuellement un ouvrage.

Rachel Bouvet est professeure titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle mène des recherches sur l'espace, le fantastique, l'exotisme, la géopoétique et les théories de la lecture. Elle a publié deux essais, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique* (PUQ, 2007 [1998]) et *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert* (XYZ, 2006), ainsi qu'un récit de voyage, *Le vent des rives* (Mémoire d'encrier, 2014). Elle a co-dirigé plusieurs ouvrages : *L'espace en toutes lettres* (Nota Bene, 2003), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs* (L'Harmattan, 2006), *Théories et pratiques de la lecture littéraire* (PUQ, 2007), *La carte. Point de vue sur le monde* (Mémoire d'encrier, 2008), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace* (Cahiers Figura, 2008), *Topographies romanesques* (PUR/PUQ, 2011), *De marche en marche, habiter le monde* (oic.uqam.ca, 2012). Elle est membre de Figura et de La Traversée-Atelier québécois de géopoétique.

Pierre Cassou-Noguès est professeur de philosophie à l'Université Paris 8 (LLCP, EA 4003). Ses travaux concernent les rapports entre raison et imaginaire. Il a récemment publié *Les rêves cybernétiques de Norbert Wiener* (Seuil, 2014) et *La mélodie du tic tac et autres bonnes raisons de perdre son temps* (Flammarion, 2013).

Liste des auteurs

Magali Coumert est maître de conférences à l'Université de Bretagne occidentale depuis 2006. Elle a consacré sa thèse aux récits d'origine des peuples et travaille depuis sur la transition entre l'Antiquité Tardive et le haut Moyen Âge dans une perspective interdisciplinaire, comme le montre les rencontres qu'elle a organisées et publiées avec des collègues littéraires sur les « Histoires des Bretagnes ». En dernier lieu, ses recherches portent sur les liens entre les lois du haut Moyen Âge, romaines et barbares, et les identités ethniques.

Sylvie Crinquand est professeure à l'Université de Bourgogne. Elle travaille sur le romantisme anglais, avec plusieurs études sur John Keats. Son aire de spécialité est l'écriture intime, notamment la correspondance privée et le journal intime. Elle a dirigé plusieurs volumes collectifs sur le sujet, dont tout récemment avec Paloma Bravo un volume intitulé *L'Intime à ses frontières*, et à paraître en collaboration aussi, un volume sur *Le Post-scriptum ou la rhétorique de l'ajout*. Elle travaille à un livre sur les biographies, notamment populaires, de Keats.

Laurence Dahan-Gaida est professeure de littérature comparée à l'Université de Franche-Comté et directrice du C.R.I.T. Elle est rédactrice en chef de la revue en ligne *Epistemocritique.org* consacrée aux rapports entre savoirs et littérature. Elle est l'auteur de deux ouvrages d'épistémocritique (*Musil. Savoir et fiction*, PUV, 1994 ; *Le savoir et le secret. Poétique de la science chez Botho Strauss*, PUS, 2008) ainsi que de nombreux articles sur les rapports science/littérature. Elle a également dirigé plusieurs collectifs : *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences* (PUFC, 2006) ; *Logiques du tiers : littérature, culture, société* (PUFC, 2007) ; *L'Autre EnQuête. Médiations littéraires et culturelles de l'altérité* (avec Nella Arambasin, PUFC, 2007) ; *Dynamiques de la mémoire : arts, savoirs, histoire* (PUFC, 2010) ; *Temps, rythmes, mesures. Figures du temps dans les sciences et les arts* (Hermann, 2012).

Elaine Després est postdoctorante à l'Université de Bretagne occidentale. Son projet de recherche, supervisé par Hélène Machinal,

a pour titre « Le posthumain descend-il du singe? Perspective de la biologie évolutionniste sur une figure littéraire ». Elle a soutenu une thèse sur la figure littéraire post-1945 du savant fou, sous la direction de Jean-François Chassay (UQAM). Elle a publié plusieurs articles, notamment sur H.G. Wells, Maurice Renard, Margaret Atwood et Brian Aldiss. Un collectif qu'elle codirige avec Hélène Machinal, *PostHumains : frontières, évolutions, hybridités*, paraîtra aux PUR en juin 2014. Ses recherches portent sur la représentation fictionnelle de la science dans une perspective sociocritique et épistémocritique.

Camille Fort est professeure de littérature anglaise et de traduction/traductologie à l'Université de Picardie Jules Verne. Elle a publié une monographie sur les dérives de la parole dans les romans de William Golding et divers articles sur les romanciers britanniques contemporains et sur des problématiques de traduction. Actuellement, elle rédige un essai sur la philosophie du langage et le roman d'énigme classique.

François Gavillon est maître de conférences à l'Université de Bretagne occidentale, où il enseigne la littérature et la civilisation américaines. Il a publié un livre sur l'œuvre de Paul Auster (*Paul Auster, Gravité et légèreté de l'écriture*, PUR, 2000). Sa recherche porte sur l'écocritique et l'écocritique américaines, domaines dans lesquels il a publié de nombreux articles. Il a dirigé la publication du numéro 4 des Cahiers du CEIMA (Université de Brest), intitulé « L'invention de la nature » (2009). Il codirige avec Ufuk Ozdag de l'Université Hacettepe d'Ankara (Turquie) un ouvrage collectif, *Environmental Crisis and Human Costs*, à paraître aux Presses universitaires d'Alcalá (Espagne).

Gaïd Girard est professeure de littérature britannique et d'arts visuels à l'Université de Bretagne occidentale. Elle est spécialiste de littérature gothique et fantastique et a publié de nombreux articles sur le sujet. Elle est l'auteur d'une monographie sur Sheridan Le Fanu (*Joseph Sheridan Le Fanu, une écriture fantastique*, Champion, 2005). Elle a dirigé un ouvrage collectif sur *L'étrange dans la littérature irlandaise au XX^e siècle* (PUR, 2009),

Liste des auteurs

ainsi qu'un numéro de la revue électronique *Lisa* sur la photographie en Irlande en collaboration avec Anne Goarzin (*lisa.revues.org*, n°3, 2014). Elle a également publié divers articles sur le cinéma (Kubrick, Roeg, Altman, Huston, SF). Elle s'intéresse aujourd'hui plus particulièrement aux rapports entre fantastique et politique ainsi qu'aux nouvelles formes de l'humanité extrême.

Isabelle Le Corff est maître de conférences HDR à l'Université de Bretagne occidentale et membre d'HCTI. Auteure de nombreux articles sur la réception du cinéma documentaire, les aires culturelles du cinéma anglophone et spécialiste du cinéma irlandais, elle a co-dirigé notamment *Cinemas of Ireland* (Cambridge Scholars Publishing, 2009) et *Les images en question. Cinéma, télévision, nouvelles images : les voies de la recherche*, (PUB, 2011). Fondatrice de la revue de cinéma *Mise Au Point* (*map.revues.org*), elle en est la rédactrice en chef et a co-dirigé les numéros *La légitimation des objets filmiques en question* (2009), *Cinemas du monde* (2010), *Le cinéma européen et les langues* (2013). Son ouvrage *Le cinéma irlandais, une expression postcoloniale européenne*, paraîtra aux PUR en septembre 2014.

Noémie Le Vourch est doctorante et ATER à l'Université de Bretagne occidentale. Son sujet de thèse est « Pouvoirs civils et religieux dans la fiction d'Earl Lovelace : entre collusion et collision ». Ses axes de recherche sont la littérature antillaise anglophone postcoloniale ; la (re)construction de l'identité antillaise ; l'écolittérature antillaise ; la redéfinition du concept de la nation antillaise. Elle est également l'auteure de communications et d'articles sur la culture trinitadienne face à la mondialisation culturelle.

Hélène Machinal est professeure à l'Université de Bretagne occidentale. Elle est spécialiste de littérature fantastique, du roman policier et de la fiction spéculative au XIX^e siècle. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur Arthur Conan Doyle (PUR, 2004) et, outre des articles consacrés à la fiction de la seconde moitié du XIX^e siècle, elle a par ailleurs publié

plusieurs articles sur la littérature britannique contemporaine. Elle s'est spécialisée dans la résurgence des figures mythiques dans la littérature et les arts contemporains et a dirigé un ouvrage intitulé *Le Savant fou* (PUR, 2013). Un second ouvrage, *PostHumains, frontières, évolutions, hybridités*, est en cours de publication. Elle est responsable de deux projets de recherche : « Les confins de l'humanité » (interMSH) et « Crime in Africa » (avec l'Afrique du Sud).

Camille Manfredi est maître de conférences à l'Université de Bretagne occidentale. Spécialisée en études écossaises et en littérature britannique des XX^e et XXI^e siècles, elle travaille également sur l'intermédialité, les nouvelles textualités et le Land Art. Elle a publié une monographie intitulée *Alasdair Gray, Le Faiseur d'Écosse*, aux Presses Universitaires de Rennes en 2012. Elle est éditrice d'un ouvrage collectif sur Alasdair Gray qui paraîtra en 2014 chez Palgrave MacMillan.

Laurent Mellet est professeur de littérature et de cinéma britanniques à l'Université Toulouse Jean Jaurès (Toulouse 2). Spécialiste de littérature britannique des XX^e et XXI^e siècles, de théorie filmique et des interactions entre idéologie politique et esthétique littéraire, il est l'auteur des ouvrages suivants : *Étudier l'adaptation filmique – Cinéma anglais, cinéma américain* (avec Shannon Wells-Lassagne, PUR, 2010), *In and Out: Eccentricity in Britain* (avec Sophie Aymes, CSP, 2012), *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique* (PULM, 2012). Sa monographie de Jonathan Coe sera publiée par les PUPS en janvier 2015.

Kimberley Page-Jones est PRAG agrégée d'anglais à l'Université de Bretagne occidentale. Sa thèse de doctorat, soutenue en septembre 2013, est intitulée « Énergie et mélancolie : les entrelacs de l'écriture dans les Notebooks de S. T. Coleridge, vol. 1, 2 et 3 ». Ses travaux de recherche portent sur les écrits privés des auteurs romantiques anglais, la genèse de la pensée et les modalités de sa matérialisation.

Liste des auteurs

Luz Zapata-Reinert est maître de conférences en psychopathologie clinique et psychanalyse à l'Université de Bretagne occidentale (CRPC-CLCS EA4050 Brest). Ses recherches portent sur le style de l'inconscient, la fonction du détail, et plus largement le rapport du sujet au langage et à la pulsion comme pivot de la position subjective. Son dernier article « Paradoxes de l'émotion esthétique : de l'horreur à la promesse » aborde la fonction de l'émotion esthétique et de la création dans la rencontre du réel, notamment à partir d'un cas clinique et de l'œuvre de l'écrivain Imre Kertész.

Autres publications du CEIMA :

Les Cahiers du CEIMA n°1, janvier 2003, 86 pages : *Rupture(s)*

- Annick Cossic-Péricarpin. Avant-propos.
- Annick Cossic-Péricarpin. Une ville d'eaux à la mode au XVIII^e siècle : la dialectique de la rupture et de la continuité à Bath.
- Hélène Crignon-Machinal. Bram Stoker : *Dracula* et *The Lady of the Shroud*, rupture et reconstruction.
- Anne Le Guellec. Histoire de ruptures et récit circulaire dans *The Custom of the Country* d'Edith Wharton.
- Anne-Laure Brevet. Figures de la discontinuité subjective dans *A Proper Marriage* de Doris Lessing.
- Marie-Christine Agosto. Ruptures à l'américaine : *The Sky Changes* de Gilbert Sorrentino.
- François Gavillon. Les romans de William Gaddis : rupture(s) épistémologique(s) ?
- Gaïd Girard. L'ici et l'ailleurs dans *The Dead* de John Huston.

Les Cahiers du CEIMA n°2, juin 2003, 152 pages : *Ville et crime*

- François Gavillon. Introduction.
- Benoît Jeanjean. Violence et politique dans la Rome républicaine (aux II^e et I^{er} siècles avant J.-C.)
- Annick Cossic. Bath au XVIII^e siècle : l'utopie palladienne à l'épreuve du crime.
- Alain Kerhervé. *Blind Justice* de Bruce Alexander. Représentations du crime à Londres au XVIII^e siècle.
- Marie-Christine Agosto. Crime et délit dans deux paysages urbains de Melville : *Bartleby, the Scrivener & The Bell-Tower*.
- François Gavillon. Ville et *wilderness* : de la Bible aux puritains d'Amérique.
- Thomas Buckley. Ville et Criminalité : l'origine de la barbarie (Bret Harte et Jack London).
- Didier Combeau. Les Armes du crime : le débat sur le contrôle des armes à feu de 1911 à 1939.
- Gaïd Girard. Main basse sur la ville : les gangsters dans le cinéma américain (1930-1951).
- Anne Le Guellec. Crime symbolique et société pénitentiaire dans *A Fringe of Leaves* de Patrick White.
- Hélène Crignon-Machinal. De Londres à Shanghai : l'étrange cas de Christopher Banks dans *When We Were Orphans* de Kazuo Ishiguro.

- Anne-Laure Brevet. Le Citoyen corrompu dans *Hunger* de Doris Lessing.
- Camille Manfredi. Glasgow, Unthank : le monstre urbain dans *Lanark* d’Alasdair Gray.

Les Cahiers du CEIMA n°3, mai 2006, 158 pages : *Le sublime*

- Hélène Machinal. Introduction.
- Pascal David. L’effroi du sublime.
- Alain Kerhervé. Le sublime dans les écrits épistolaires féminins anglais au XVIII^e siècle.
- Norbert Col. La place de l’esthétique dans le conservatisme d’Edmund Burke.
- Catherine Thomas. Le sublime dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier.
- Hélène Machinal. Le sublime dans *The Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey.
- Carle Bonafous-Murat. Modalités d’un moment sublime : « Mediations in Time of Civil War ».
- Irena Buckley. Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz. Le sublime et la nostalgie.
- Anne Le Guellec-Minel. Les mirages du sublime dans *Voss* de Patrick White.
- Delphine Dauphy, François Gavillon. La photographie américaine, 1860-1880 : le paysage et le sublime.
- Hervé Le Nost. « ...Nous avons l’idée du monde, mais nous n’avons pas la capacité d’en montrer un exemple ».
- Michèle Bompard-Porte. Le Sublime, *das Erhabene* et la Sublimation.

Les Cahiers du CEIMA n°4, novembre 2008, 192 pages : *L’invention de la nature*

- François Gavillon. Introduction.
- Benoît Jeanjean. Une réflexion sur la nature de l’homme : saint Jérôme face à Pélage.
- Pascal David. La nature : norme ou fiction ?
- Marie-Eugénie Kaufmant. Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole.
- Nicolas Meynen. Peindre la nature en plein air : la révélation du sublime.
- Anne Le Guellec-Minel. Nature aliénante et nature aliénée : l’invention coloniale de la nature australienne.
- Anne-Laure Brevet. Peintures du naturel chez Doris Lessing : du dénaturé au « surnaturé ».
- Catherine Conan. Perceptions de la nature et expression de la masculinité

dans *The Ultras* de Eoin McNamee.

- Thierry Robin. Nature du problème irlandais et problème de la nature chez Flann O'Brien.
- Camille Manfredi. Poèmes à l'état sauvage : le cerf et le loup dans la poésie de Sorley MacLean et Iain Crichton Smith.
- Yannick Lageat. La géographie, discipline dénaturée ?
- François Gavillon. Le *wilderness* américain, des Transcendantalistes à Rick Bass : conceptions et représentations.
- Thomas Buckley. If Writing is Creation, then Translating is Evolution.

Les Cahiers du CEIMA n°5, mars 2009, 192 pages : *Grande-Bretagne/France : Regards croisés sur l'esclavage et son abolition*

- Annick Cossic. Introduction.
- Philippe Hroděj. La traite négrière britannique : des *sea dogs* au commerce établi du début du XVIII^e siècle.
- Annick Cossic. Aux frontières du sentimentalisme et du politique : la contribution de Richard Steele à l'abolitionnisme britannique dans le *Spectator* (1711-1712).
- Norbert Col. Edmund Burke et le *Sketch of a Negro Code* (1780, 1792)
- James Walvin. Why Did the British End the Slave Trade? Reflections after 200 Years.
- François Poirier. Au cœur des ténèbres ? la confrontation des points de vue dans la capitale de la traite.
- John A. Dickinson. Captifs, esclaves et affranchis au 'Canada' aux XVII^e et XVIII^e siècles.
- Arlette Gautier. *Ces coquines de négresses et de mulâtresses...* Le 'harem colonial' esclavagiste aux Antilles françaises.
- Pierrick Pourchasse. Les grands débats actuels de l'historiographie sur la traite négrière.

Les Cahiers du CEIMA n°6, mai 2010, 288 pages : *Capture / Captivité*

- Annick Cossic. Introduction.
- Emmanuelle de Champs. La prison panoptique de Jeremy Bentham : les paradoxes de la captivité.
- Philippe Jarnoux. Captifs et captivités dans la France d'Ancien Régime.
- Claudine Royer. Captivité à Fresnes aujourd'hui ou La pratique d'un juge de l'application des peines en milieu fermé.
- Loïk Jousni. Subjectivité et relation d'objet: une double captivité psychique dans la construction identitaire.

- Annick Cossic. Les pérégrinations carcérales de Roderick dans *Roderick Random* (1748) de Tobias Smollett.
- Nicole Cloarec. Images de captivité et capture d'images dans *The Piano Turner of Earthquakes* de Stephen et Timothy Quay (2005).
- Thierry Robin. Satire et enfermement dans *The Poor Mouth* de Flann O'Brien.
- Alain Kerhervé. De la lettre au récit de captivité : l'exemple de Mary Delany (1700-1788).
- Hélène Machinal. Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë.
- Gaïd Girard. Du château à l'asile d'aliénés victorien : le « carcéral féminin » chez Sheridan Le Fanu, entre gothique et sensationnel.
- Marie-Josette Le Han. La poésie, parole captive en quête d'émancipation.
- Anne Le Guellec. Récit de captivité et capture du réel dans *Gould's Book of Fish* de Richard Flanagan.
- Anne-Laure Brevet. La discipline de l'escapade dans *The Lonelines of the Long-Distance Runner* de Allan Sillitoe.
- Camille Manfredi. Captivité, obscénité en fiction écossaise contemporaine : Alasdair Gray, A.L. Kennedy, Janice Galloway.
- Marie-Christine Agosto. Capture, regard, énergie dans la fiction en images de Donald Barthelme.
- Gilles Chamerois. S'affranchir du dédale de la surface? Les ambiguïtés du voyage vertical dans les romans de Thomas Pynchon.

Les Cahiers du CEIMA n°7, octobre 2011, 184 pages : *La Beauté*

- Marie-Christine Agosto. Introduction.
- Pascal David. La dimension synagogique du beau.
- Jean-Claude Gardes. Beauté et laideur à l'époque romantique selon Umberto Eco.
- Emmanuel Minel. La beauté du théâtre chez Corneille ou comment penser la beauté entre la représentation dans les règles de l'art et l'émotion du public.
- Catherine Thomas. « C'est laid mais c'est beau ». Les écrivains romantiques et les paradoxes de la beauté rococo.
- Anne Le Guellec. La beauté épique chez Patrick White : choix esthétique et enjeux idéologiques.
- Catherine Conan. « Another terrible beauty is born » : esthétique des guerres européennes et mondiales dans la poésie contemporaine d'Irlande du Nord.
- Delphine Acolat. Existait-il un beau paysage chez les Romains ?

- Marie-Christine Agosto. Éthique, esthétique et transcendance. La beauté selon Nathaniel Hawthorne et Walt Whitman.
- Gilles Chamerois. « Plain Jane » et « pretty Lizzie » : la question de la beauté dans les adaptations de Jane Eyre et de Pride and Prejudice.
- Molly Chatalic. Émerveillement, ravissement et extase : multiples beautés dans Little Saint de Hannah Green.
- Hélène Machinal. La beauté monstrueuse dans The Picture of Dorian Gray d'Oscar Wilde (1890) et Dorian de Will Self (2002).

Les Cahiers du CEIMA n°8, décembre 2012, 253 pages : *Voix défendues*

- Anne Le Guellec-Minel. Introduction.
- Marie-Christine Agosto. Les voix secrètes d'Emily Dickinson.
- Gilles Chamerois. Quelle voix de fin silence ? La fin de « The Dead » de James Joyce et son adaptation au cinéma.
- Thierry Robin. La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal dans le théâtre atrabilaire de Beckett ?
- Myriam Bellehigue. « The one thing he never got right / was the voice » ou l'insécurité de la voix dans *The World's Wife* de Carol Ann Duffy.
- Camille Manfredi. *You can listen to the real thing* : introduction à la poésie audio et sonore en Écosse aujourd'hui.
- David Banks. The meaning of sound – the sound of meaning. A personal poetic journey.
- Molly Chatalic. Quand les morts parlent... en anglais : révolte et survie dans la poésie de T.N. Shakabpa (Tibet).
- Anne Le Guellec-Minel. Polyphonie et résistance dans *Earth* (2001) de Bruce Pascoe (Australie).
- Noémie Le Vourc'h. La voix du corps dans *The Wine of Astonishment* (1982) d'Earl Lovelace (Caraïbes).
- Thomas Buckley. Voix défendues, langues oubliées, accents reconnus chez Balys Sruoga, Romain Gary, Primo Levi.
- Hélène Machinal. Voix impénétrables et tissage des voix dans *Ghostwritten* de David Mitchell (1999).
- François Lasserre. La voix marginale de Nicolas Gougenot, huguenot, maître-écrivain, dramaturge et théoricien du théâtre, dans les années Louis XIII.
- Nelly Blanchard. Hervé Burel autobiographe : une voix populaire portant l'égalité ?
- Ronan Calvez. Désorceleur : La voix désanchantée de Pierre-Jakez Hélias.
- Emmanuel Minel. Hypocrisie de la voix sociale dans *Les Ames fortes* de Jean Giono : La vérité d'une Médée entre Rousseau et Sade.

Le CEIMA (Centre d'Etudes Interdisciplinaires du Monde Anglophone) composante de l'Equipe d'Accueil EA 4249 HCTI (Héritages & Constructions dans le Texte et l'Image), rassemble des anglicistes de différentes spécialités (britannisants, américanistes, littéraires et civilisationnistes) qui cherchent à construire une réflexion pluridisciplinaire dans le champ des études anglophones.

Site internet : www.univ-brest.fr/ceima

Email : ceima@univ-brest.fr

Achévé d'imprimer en mai 2014
sur les presses de l'imprimerie CLOITRE
à Saint-Thonan
ISSN 16397789